إقليم القناة وسيناء الثقافى

الخطايا العشر في مسرح الهواة

دكتـــور/ مدحت أبو بكر

مطبوعات : إقليم القناة وسيناء الثقافى



تصميم الغلاف والإخراج الفني

الفنان : عبد الرحمن نور الدين

إهــداء

❖ إلى الخير والحب والجمال... زمان والآن وإلى يوم القيامة.. أبي وأمي.

❖ إلى زوجتي الصبورة جدا.. بصراحة أحسدك على قوة تحملك لي وصبرك على انشغالي وعصبيتي.. وبصراحة كمان اسأل نفسي.. من أين أتيت بكل هذا الصبر وقوة الاحتمال ربنا معاك... والله لك الجنة.

❖ إلى العصافير المغردة في سماء عمري

إلى عشقي الدائم

إلى سر حبي للحياه

إلى نسمة ومليس ويوسف

أهدي هذا الكتاب الذي حرمني منهم.. وجعلني أهتف

وحشتوني.. جدا

تـقــديـم

هـمـوم مسـرح الهـواة
معزوفة جديدة على أرضنا

هى خطوة وليدة يخطوها إقليم القناة وسيناء الثقافى، وهو يسعى لتأكيد مصداقيته أمام مبدعى وجماهير هذه المنطقة الغالية من وطننا الجميل، لتحويل أحلامهم المشروعة إلى حقائق ناصعة، تشهد وتدلل على الثراء الإبداعى الكامن لديهم، وهكذا بدأت خطتنا لتأسيس حركة نشر محلية ترتكز على ثوابت لا مناص منها.. فالجدة والإبتكارية والرؤى الخلاقة التى تقتحم الآفاق الأرحب واستلهام خصوصية المكان فى تفاعله مع الحراك الإنسانى هنا، كل هذه الثوابت هى دستورنا لرعاية فيض الإبداع الأدبى والفنى الذى تزخر به أرض القناة وسيناء : شعراً وقصة ومسرحاً ورواية.

ولم يكن ممكنا لهذا الطموح أن يجد مناخا صحيا للتحقق والحضور، بدون الدعم الكبير الذى نتلقاه من الأستاذ حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، والذى يقود بحق حركة تجديد شباب العمل الثقافى فى أقاليم مصر، وكان موقفه الجاد والمسئول والمشجع لنا دافعا رائعا للبدء فى تجسيد آمالنا بنشر متميز .

ولأن المسرح أبو الفنون كما يقولون فقد اخترنا أن يكون بدايتنا.. إصداراً نقدياً خاصاً يتعلق بمسرح الهواة، هذا المسرح الذى يتابعه بدأب وإخلاص الباحث الدكتور مدحت أبو بكر ابتداءً بفرق قصور الثقافة والجامعة وانتهاءً بفرق مراكز الشباب فى المدن والقرى.

إنه العشق الجميل الذى يحمله ناقدنا الجاد بين جوانحه، لعشاق لايقلون عنه وهجاً واشتعالاً : عشاق المسرح كتاباً وممثلين وفنيين، ونعرف كم يزخر هذا الإقليم المتميز بفيوضات غامرة من الإبداع والمبدعين الذين يضيئون وجه مصر بكل الفرح والأمل ويخصبون ذاكرتها الإبداعية بكل ما هو عميق وجميل .

دعونا نأمل فى مواصلة هذا الجهد، فبدون معزوفاتنا الجماعية لن يصدح لحن، وكم نحن بحاجة إلى الكثير من الغناء والفرح.. عقولكم وقلوبكم وأيديكم معنا.... لتتوالى سلاسل إبداعنا دائماً.

عبد الرحمن نور الدين
رئيس إقليم القناة وسيناء الثقافى

مقدمة

الاعتراف بالخطيئة... أول خطوة على طريق النجاح

كلنا نحب المسرح، نعشقه، نتعاطاه بمزاج، نلعبه بفرجة، كتابا ومخرجين، فنيين وممثلين، نقادا و مشاهدين، هواة ومحترفين.. والبداية دائما هواية ، قد يعيش العاشق المسرحى بها حتى تغادره الحياة.. وقد ينطلق منها إلى دنيا الاحتراف.. المهم أن البداية دائما.. هواية.

وحركة مسرح الهواة في مصر تنتعش وتنمو،، وتكبر، وتزدهر وتصدر الطاقات المتميزة المحظوظة إلى المسرح المحترف، والأمثلة أكثر من أن تحصى.. ولأن مسرح الهواة أصبح تيارا يتداخل ويفرض نفسه على كل شرايين الحياة فى مصر... تصبح الحركة النقدية مسئولة عن متابعة وتقييم وتقويم ورصد كافة أنشطة هذا التيار المسرحى الهام الذى يتواجد فى قرى ومدن ومحافظات مصر من خلال فرق بيوت وقصور الثقافة والفرق القومية المسرحية وفرق نوادى المسرح، وكلهاتابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، كما يتواجد فى المصانع والشركات ومراكز الشباب وفرق المسرح الحر، وجمعيات هواة المسرح والمدارس والجامعات. ولأننى أتعامل مع هذا المسرح الجميل منذ الطفولة ممثلا ومخرجا هاويا فى بيوت وقصور الثقافة والجامعة، ومؤلفا وناقدا محترفا أشعر بأهمية المتابعة النقدية المستمرة لحركة مسرح الهواة.

وإذا كانت الهيئة العامة لقصور الثقافة – كأنشط المؤسسات الرسمية لحركة الهواة المسرحية – تهتم بالمتابعة النقدية لمسرح الهواة فى الأقاليم من خلال الندوات والمحاضرات والنشرات، فإن هذا الجهد يتطلب جهودا أخرى للمتابعة تتمثل فى الكتب التى تمتلك إمكانيات التواجد المستمر بين أيدى المسرحيين الهواة، والدراسات والأبحاث التى ترصد وتوثق الحركة المسرحية للهواه، وتجعل هذه الحركة في متناول الباحثين والدارسين، وتقول للهواه، أين هم؟ وما موقفهم من التيارات المسرحية الجديدة، وما مدى جدية خطواتهم؟ وهل يتطورون، ويطورون أدواتهم وأفكارهم؟.. وهذا ما دفعنى إلى تقديم هذا الكتاب الذى نتحدث فيه عن خطايا مسرح الهواه فى مختلف عناصر العرض المسرحى.

والحديث عن الخطايا أو الجوانب السلبية، ليس معناه النظر إلى النصف الفارغ من الكوب وليس هجوما على المسرح الجميل الذى أعشقه وألبى نداء ممارسيه ومسئوليه رغم مسئولياتى وانشغالى، ورغم متاعب السفر إلى الهواه فى مسارجهم المنتشرة من أسوان إلى مطروح.

والحديث عن الخطايا أو السلبيات يتم بكل الحب لهذا المسرح الصادق فى توجهاته، المخلص فى حماسه، الدافىء رغم برود وفتور بعض عروضه.. ولأننى في مختلف الندوات التي تعقب العروض المسرحية، أو الندوات العامة، أو اللقاءات التليفزيونية، أو الكتابات النقدية، على مدى عشرين عاما أحاول لفت انتباه أصدقائى عشاق وممارسى المسرح إلى هذه الخطايا، لكن يبقى الحال على ما هو عليه، لذلك وجدت أنه على المتضرر - الذى هو أنا - اللجوء إلى الكتاب للحديث عن هذه الخطايا، وهذا لايعنى أن كل عروض مسرح الهواة ومن بينها عروض الهيئة العامة لقصور الثقافة - مزدحمة بالخطايا، لكن هناك عروضا نقف ونحن نصفق إعجابا بها، وعروض نصفق ونحن جالسين لأن الإعجاب «نص نص» وعروض نرفع أيدينا بالعافية لكى نصفق لأن إيجابياتها أقل من خطاياها، وعروض تخنقها الخطايا وكل العروض دفعتنى إلى ضرورة تقديم هذاالكتاب الذى تحمس له بصدق وإخلاص الفنان التشكيلى المبدع عبد الرحمن نور الدين رئيس إقليم القناة وسيناء، وأسعدنى بإبداع الغلاف، ووضع اللمسات الفنية الإخراجية على صفحاته الداخلية . له منى كل الحب والشكر والتقدير، ولكل فنان عاشق للمسرح فى كل مكان، حبى واحترامى وتقديرى.. و.. أقدم هذا الجهد المتواضع من خلاله، ومن أجله، زهرة يحتضن عطرها الجميع فى حدائق المسرح الجميل.

د. مدحت أبو بكر
القاهرة - الاسماعيلية
يوليو - ديسمبر ١٩٩٦



الفصل الأول

المصطلحات .. تأشيرات الدخول إلى عالم المسرح

المصطلحات المسرحية تمنحنا حق الدخول إلى العالم السحرى الجميل، المسرح، ولأن العديد من عشاق وممارسي مسرح الهواه يتعاملون مع المصطلحات المسرحية كترف لا أهمية له، وينظرون اليها كما ينظر عم عجوه «بتاع البطاطا» للسيمون فيميه والكافيار والكورن فليكس، ولذلك ازدحمت الساحة المسرحية بفوضى واضحة فى استخدام المصطلحات وتفسيرها، ولأن المصطلحات المسرحية أدوات عمل تساعدنا على الفهم والوعى وتقربنا من معشوقنا الرائع، وجدت ضرورة عرض مجموعة من المصطلحات الضرورية فى مختلف عناصر العرض المسرحى فى فصل خاص، مع التعامل مع مصطلحات أخرى نذكرها عندما تفرض نفسها فى فصول هذا الكتاب.

وأود الاشارة هنا إلى اننى استخلصت هذه المصطلحات من كتاب استاذنا الدكتور ابراهيم حماده «معجم المصطلحات الدراميه والمسرحية».

مصطلحات خاصة بالتأليف المسرحى

الافتعال

مصطلح يطلق على الشخصية أو الحدث أو النهاية التى يصطنعها المؤلف دون أن يبررها بعوامل الاقناع. على ذلك نقول شخصية افتعاليه أو حدث افتعالى.

الانفراج

هو الحدث الهابط نحو النهاية الأخيرة، بعد أن يبلغ الهدف الصاعد فى المسرحية التقليدية قمة تأزمه فتبدأ التعقدات فى الأنحلال والمرور بالحدث الهابط حتى يصل الأمر الى الحل.

الأنقلاب (التحول)

هو التغير العكسى المفاجئ الذى يطرأ على حظ البطل، فاما يقوده الى السقوط كما يحدث فى المسرحية المأساوية، أو الى النجاح كما يحدث في الملهاه.

الفعل الدرامى

هو تحرك الحدث أو تطوره داخل الحبكة أو التكوين العام للمسرحية، أو هو أحد الأحداث المتضمنه فى ذلك التطوير، ويظهر الفعل الدرامى من خلال الحوار أو التعبيرات الجسميه للممثل.

الدرامسرحية

الدرامسرحية مصطلح منحوت من كلمتين «دراما، مسرح ويشير المصطلح الى فنيه وحرفيه وصنعة الكتابة المسرحية وتعنى كلمة دراما تورجي الكاتب المسرحى . .

ويشير مصطلح الدارمسرحية الى العرض المسرحى من الناحية الحرفية.

البناء الدرامى

هو الجسم الدرامى المتكامل فى حد ذاته والذى يتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً وطبقاً لمزاج معين ، لكى تحدث تأثيراً فى المشاهدين.

الدوافع

القوى الدافعة التى تكمن وراء أقوال وسلوكيات الشخصيات فى المسرح، وبها يمكن تبرير تلك الأقوال والأفعال، وتتولد تلك القوى من عوامل خارجية مع أخرى نفسية داخليه.

رسم الشخصية

تكوين صورة الشخصية عن طريق رسم خطوطها ومميزاتها وملامحها النفسية وتكوينها النفسى وتتابع خطوط تكوين الشخصية التى تتضح مما تقوله ومما يقوله الأخرون ومما يفعلونه من أجلها.

التطور

الحوادث التى تنمو أحدها من الأخر نموا قائما على نظرية السبب والمسبب فى البناء المسرحى .

الأسلوب

يدل الأسلوب فى المحيط المسرحى على طقس التعبير من الناحية المذهبية أى المذهب والصيغة التى توضع فيها المسرحية رومانسيه أو تعبيرية أو رمزيه.

أما المسرحية المأساوية أو الملهاوية فذلك للدلالة على الجنس وليس الاسلوب.

حبكة الأكتشاف

تقوم المسرحية على الأكتشاف إذا كانت احداثها تدور حول محاولة التعرف على شئ مجهول - كما فى القصة البوليسية . . ويمكن أن توجد الحبكة الأكتشافيه فى المسرحية المأساوية أو الملهاوية . . وممكن أن تتم فى مشهد واحد فى المسرحية.

الحبكة الثانوية

تتضمن الكثير من المسرحيات حبكة رئيسية وحبكة أو أكثر ثانوية وقد تكون الحبكة الثانوية متمشية فى طبيعتها مع الحبكة الرئيسية، كما قد تكون متناقضة معها، أو منفصله عنها.

الحبكة الدرامية أو «العقدة»

الحبكة هى العنصر الأساسى فى الأجزاء الدرامية التى تحدث عنها أرسطو، والمقصود بالحبكة التنظيم العام بالمسرحية ككائن متوحد، أنها عمليه هندسية لأجزاء المسرحية وتتضمن الحبكة أختيار الشخصيات والأحداث واللغة والحركة.

والحبكة - طبقا للمفهوم الارسطي - لها بداية ووسط ونهاية.

والأتصال بين حدث وأخر ينبغى أن يقوم على المعقولية والأحتمالية مع ضرورة وجود كل حدث بحيث لو حذف أى حدث يصاب البناء بخلل.

الحتمية الدرامية

شعور تخلقه الأحداث الدرامية فى وجدان المشاهد، وبه يتنبأ بأن الأحداث التالية يجب أن تتبع فى طبيعتها الأحداث التى سبقتها على أساس من التسلسل المنطقى.

الحوار

يتميز الحوار المسرحي بالعديد من السمات من أهمها.

- تطوير الحدث الدرامى
- التعبير عما يميز الشخصية جسمياً ونفسياً واجتماعياً وفكرياً.
- يولد فى المشاهد أحساسه بأنها مشابهة للواقع مع ضرورة الا يكون صورة فوتوغرافية للواقع المعاش.

- الإيحاء بانه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين أو الشخصيات وليست مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل.

وقد يكون الحوار نثراً أو شعراً أو بالفصحى أو بالعامية وقد يكون مزيجاً من تلك الأنواع.

الخطأ المأسوى

يمكن القول بان الخطأ المأسوى الذى يتسبب فى تعاسه البطل يرجع الى حكم خاطئ على الموقف سواء عن جهل أو نقص خلقى، أو عن ضعف وراثى فى الشخصية . . كما يمكن أن يتمثل فى تعبير البطل عن ذاته خلال عمل حاسم.

اسلوب كتابه المسرحية :

أى الصيغة التى يكتب بها المؤلف مسرحيته، وطقس التعبير من الناحية المذهبية ، كلاسيكية أو رومنسية أو تعبيرية وغير ذلك من صيغ مختلفة .

الجنس الدرامى :

يختلف الجنس الدرامى عن الاسلوب ، والجنس هو نوعية المسرحية كان تكون كوميديه أو تراجيديه وغير ذلك.

الخط الدرامى الثانوى

خط فرعى من الاحداث يسير بجوار الخط الرئيسى، وسواء كان متناقضاً معه أو منسجماً ومتجانساً ، فإن وظيفته تأكيد الخط الرئيسى

الدراما الأجتماعية

المسرحية التى تتناول الشئون الأجتماعية التى تمس الحياة اليومية للانسان.

دراما الاحاسيس

كتابه مسرحية تحاول اثبات الفطرة البشرية الخيره، وذلك عن طريق معالجة العواطف الانسانية فى صورة متفائله.

الدراما الادبية

يشير هذا المصطلح إلى اكثر من نوع من أنواع الكتاب المسرحيه ذات الطبيعة الخاصة، من الممكن أن يكون النص ذو مستوى ادبى رفيع، أو مكتوب للقراءه ولا يصلح للانتاج المسرحى لأنه يتجاهل المتطلبات التى تفرضها خشبة المسرح.

الدراما الاقليميه

وهى الدراما التى تنتجها منطقة جغرافية معينه وتتناول ظروف حياتها فى زمن معين وتتسم بطابع محلى خاص يميزها عن دراما مسرحية ينتجها اقليم آخر

الدراما التاريخية

وهى الدراما المسرحية التى تعتمد على التاريخ ، ومن الممكن أن تكون المسرحية كوميديا تاريخية أو تراجيديا تاريخية.

وقد انقسم النقاد إلى مؤيدين لحق الكاتب المسرحى فى الاعتماد على خياله الخاص فى التعامل مع الأحداث التاريخية، ومعارضين لهذا الحق مطالبين بأهمية الالتزام بالخطوط الاساسية للتاريخ.

الدراما الشعرية

هى المسرحية المكتوبة شعرا لتمثل على خشبة المسرح.

الدراما الملحمية

مصطلح لجأ إليه المخرج الالمانى برتولد بريشت ليعارض به المسرح التقليدى ومن ملامح الدراما الملحمية مخاطبة العقل فى المشاهد لا مخاطبة عواطفه، وتتطلب إصدار قرار أو حكم، ولا ترتبط بالبناء الدرامى التقليدى ولقطاتها غير متماسكة، وتطالب المشاهد بالتيقظ الدائم.

دراما الممثل الواحد

وهى المونودراما، مسرحية متكاملة العناصر، لكن يؤديها ممثل واحد، وظهرت فى المانيا بين سنتى ١٧٧٥ ، ١٧٨٠ على يد الممثل جوهان برانديز.

الدراما النفسية

المسرحية التى تعالج مشكلات نفسية وموضوعات تتعلق بعلم النفس وتعتمد عليه.

ذروة التأزم

النقطة الحاسمة المعقدة التى تحتاج إلى تفجير ، وعند هذه النقطة يصل التأزم إلى قمته ويزداد التأثير العاطفى، وعادة ما يحدث تحول فى مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه، وقد تحتوى المسرحية على ذروة تأزمية أساسية إلى جانب عدة ذروات ثانوية.

الشخصية المكروره أو المحزونه

هى الشخصية ذات الملامح النفسية والأجتماعية المعينة التى تظهر بصوره تقليدية فى العديد من المسرحيات مثل الحماة المشاكسه والخادمة الشقية ورجل الدين الذى ينطق اللغة العربية باسلوب متحذلق.

الاعداد المسرحى

اعادة كتابة شكل أدبى أو غير أدبى، أو إعادة كتابة عمل أدبى سبق اعداده من قبل فى شكل جديد، وذلك لاعاده تنفيذ عمل طبقا لمتطلبات وسيله أدبية جديدة، مثل وضع الرواية فى صياغة مسرحية . . وعلى المعد أن يجتهد فى تقديم الصياغة الجديدة مع المحافظة على الشخصيات والفكره واللغة والجو العام ومختلف العناصر الموجودة فى العمل الاصلى

المسرحية المزجيه

اعداد مسرحية من مسرحيتين أصليتين أو أكثر.

المسرحية البرلسية

تقليد هازل لعمل أدبى عن طريق التحريف والتشويه، فالموقف النبيل يتحول إلى موقف مضحك، والمضحك يتحول إلى موقف جاد . . والبرلسة تهدف إلى الترويج والتسليه ولا تقصد تحريك مشاعر السخط والنقمة.

المسرحية الساتيريه

كانت تقدم فى احتفالات تكريم الاله ديونيسيوس، وتتعامل مع شخصيات الساتير المقنعة، وهى مخلوقات لها وجه الانسان وذيل الحصان وأرجل الماعز وجلده، ومن خصائصها الحركة الوقحة والرقص الصاخب والبذائة الحركية واللفظية.

الفانتازيا

مسرحية تعتمد على الخيال بدون حدود ، والتجول فى عوالم وهمية غير واقعيه ويمكن أن تتناول نظريات علميه، ويمكن تحميلها مدلولات ترمز إلى واقع سياسى أو أخلاقى أو دينى.

مسرحية كلاميه

المسرحية التى تعتمد على الحوار أكثر من اعتمادها علي الاحداث والحركة المسرحية.

اللامعقول - العبث

تبلورت حركة اللامعقول فى الخمسينيات رغم أن بدايات هذه الحركة ترجع إلى القرن «١٩» فى أوربا.

ورأت حركة اللامعقول أن الوجود حيادى ولا يوجد معنى موضوعى له، وعلى هذا فأن الأنسان هو الذى يحدد معنى الوجود . . فهذا السلوك غير أخلاقى ليس لان هناك قيمة موضوعية تقاس عليها أنواع السلوكيات البشرية، ولكن لأن الناس وضعوا معايير معينه للأخلاق، ولذلك فأن الوسائل التى يستخدمها الناس للارتقاء بحياتهم الوجدانية والروحية مجردة من المعنى لسبب بسيط وهو أن القيم التى يؤسسون عليها مثلهم وقيمهم لا وجود لها على الاطلاق لانه لا توجد حقائق موضوعية.

ويرى معظم كتاب اللامعقول أن الأنساب يجب أن يكشف لنفسه عن القيم التى تناسبه، ولا يستسلم لمفاهيم القيم السائدة فى المجتمع . . والغريب أن كتاب اللامعقول يكتبون موضوعاتهم اللامعقولة فى شكل درامى معقول . . والمسرحية العبثية تنبذ واقعية الزمان والمكان والمعني التقليدى للنظام الأجتماعى والسمات المميزة للشخصيات، وكل أحكام الممكن والمعقول لتعبر بوسائلها الخاصة عن اشياء يشعر بها المشاهد لكنه لا يستطيع التعبير عنها واللغة فى نظرهم لا

تستطيع تصوير ما هو جوهرى وهى فى باطن الأنسان بل أصبحت غطاء يحجب خلجات الفكر وخفايا العواطف بدلا من الأفصاح عنها.

ومن كتاب مسرح اللامعقول صمويل بيكيت، يوجين اونيسكو، آراثر آدامون . . وغيرهم

التنوير

أستخدم ارسطو هذا المصطلح ليدل به على اللحظة التى تتحرك فيها الشخصية من الجهل الى المعرفة . .

وينقسم التنوير أو التعرف أو الأنكشاف عند أرسطو الى ستة أقسام :

١ – التعرف على الشخصية من خلال علامة بدنية أو شئ مادى . . ولحظة التنوير هنا أقل من الناحية الفنية.

٢ – التعرف من خلال أعتراف الشخصية نفسها وهو ضعيف فنياً أيضاً.

٣ – التعرف أو التنوير القائم على التذكر، فعندما تشاهد الشخصية شيئا تستدعى معه ذكريات معينة تصل إلى مرحلة التنوير وهذا النوع من التنوير يرتبط نفسياً بالارتباط الشرطى. فعندنا يعيش الأنسان حديثين يرتبط كل منهما بالآخر ويمر الوقت ويشاهد شيئا أو حدثاً يستدعى الحدث الآخر.

٤ – التعرف عن طريق القياس المنطقى . . ويضرب ارسطو مثالاً لمسرحية حملة الماء المقدس «هذا الرجل يشبهنى، ولا أحد يشبهنى غير أورست، أذن هذا أورست»

٥ – التنوير أو التعرف الناتج عن أستنتاج خاطئ بين شخصيتين.

٦ – التنوير الذى يتولد من الأحداث ذاتها كما فى المسرحية الشهيرة «اوديب ملك» (لسوفوكليس). وهذا التنوير أفضل أنواع التعرف.

التطهير

عندما تحدث ارسطو عن المأساة فى كتابه الشهير (فن الشعر) قال أن المحاكاة للفعل المأسوى تثير عاطفتى الخوف والشفقة وتؤدى إلى التطهير من هذه الأنفعالات.

ومن التفسيرات والاختلافات العديدة حول هذه المصطلح

• النظرية المقارنة

هجوم أفلاطون على المسرحية المأساوية لأنها تثير عاطفتى الخوف والشفقة، وهذه الأثارة فى رأيه. تجعل صاحب تلك العواطف المستثارة ضعيفاً من الناحية الأنفعالية ولقد رد أرسطو على أستاذه موضحاً أن استثارة العاطفتين فى نفسية المشاهد تخلصه منهما وبالتالى يحدث التطهير الذى يجعل الشخص أقوى أنفعالياً.

- **النظرية السادية**

هاجم أصحابها المسرحية المأساوية من منطلق أن المشاهد من الممكن أن يستمتع برؤية الأخرين يعذبون، وتتضاعف المتعة عندما يتحقق المشاهد من أن ما يراه فوق خشبة المسرح هو تمثيل وليس واقعاً حياتياً.

- **النظرية الأحلاليه**

ويرى أصحابها أن المشاهد عادة ما يتمثل نفسه فى أحدى الشخصيات المأسوية التى تعاني الأزمة المعذبة.

- **النظرية التعليمية**

عندما يشاهد المتلقى معاناة البطل المأسوى يتعلم عن طريق احاسيس الخوف والشفقة المستثارة أن أنفعالات البطل الشريرة مهلكة وبالتالى يتجنبها فى حياته.

وفى رأينا أن التعلم أو الأحلال أو السادية أو ما قاله (أفلاطون) مهاجماً المأساة والتطهير الذى يضعف الجانب الأنفعالى للمشاهد نتيجة أثارة عاطفتى الخوف والشفقة . . كل ذلك يتوقف على كيفية التناول الدرامى للأحداث وكيفية رسم ملامح وسلوكيات الشخصيات . . وأسلوب المخرج فى تقديم الأحداث المأساوية وأسلوب الممثل فى تجسيد الشخصية . . ثم التركيبة النفسية للمتلقى ومستوى ثقافته وظروفه البيئية التى يعيش فيها والحالة النفسية التى يكون عليها وقت تلقيه للعرض المسرحى المأسوى بل أن التطهير يعتبر اسلوبا علاجياً يستخدم ضمن الاساليب الدرامية العلاجية النفسية فى العلاج الدرامى النفسى (السيكودراما) بشرط وجود المعالج الدرامى النفسى مع المتلقى لتوجيه الأحداث المأساوية لخدمة الأهداف العلاجية. وعلى هذا الأساس فان أستثارة عاطفتى الخوف والشفقة فى نفس المشاهد من خلال الأحداث الدرامية المأساوية لإحداث التطهير مسألة نسبية محكومة بعدة متغيرات.

مصطلحات الاخراج المسرحي

المخرج

هو المنسق لمجهودات المؤلف والممثل ومصمم المناظر والمشاركين الآخرين في العرض المسرحي وهو يشبه في هذا قائد الفرقة الموسيقية، أنه يجسد المسرحية وينقلها من الصفحات التي حررها المؤلف إلى شيء محسوس يراه ويسمعه المشاهدون فوق المسرح.

الإيقاعات المسرحية

يدل الإيقاع الأخراجي على العلاقة الأنسجامية بين الأضاءة والتمثيل والأخراج والمناظر ومختلف عناصر العرض المسرحي.

التباين على المسرح

للتباين على خشبة المسرح دلالات يقصدها المخرج أنطلاقاً من حقيقة أن الشئ يتميز بضده، والتباين يؤدي إلى التساؤل الذي يتطلب تفسيراً مستهدفاً مثل وجود زي أسود بين أزياء أخرى بيضاء وكذلك الجمود والحركة، والإظلام والتنوير، الضخامة والضآلة وهكذا.

التدريبة النهائية «البروفة النهائية»

يطلق عليها في مصر «البروفة جنرال» وتتم مرة أو أكثر قبل ليلة الأفتتاح، وهي عبارة عن عرض كامل للمسرحية من حيث التمثيل والزي والأضاءة والمناظر والمؤثرات، أي أنها الليلة الأولى غير الرسمية للمسرحية.

التشكيلات

عمليه تنظيم أوضاع ومواقف الممثلين فوق خشبة المشرح والتشكيل يخضع لاسس نفسية وجمالية لابد أن يراعيها المخرج.

مشهد انتقالي

مشهد مسرحي، أهميته الدرامية في حد ذاتها محدودة، ولكن وظيفته أن يربط مشهدين هامين ببعضهما.

مشهد تدريبي

جزء من المسرحية يتمرن عليه الممثلون، ويتحدد عادة بدخول شخصية هامة إلى الموقف وينتهي بخروجها منه، وعلى هذا، فالمسرحية تنقسم إلى وحدات مشهدية تدريبية قبل أن يجرى عليها التدريب ككل.

الملاحظات الاخراجية

الملاحظات التي يدونها المخرج ويطلب من الممثلين تدوينها وكذلك مساعدي الاخراج، وتدون على هوامش صفحات النص، أو بين السطور . . وتتعلق تلك الملاحظات بالتشكيلات والحركات والتفسيرات التي تعتمد على النص، وتتميز نسخة المخرج بملاحظات اضافية ترتبط بالاضاءة والمؤثرات الصوتية، والعناصر الفنية الاخرى.

مصطلحات الاداء المسرحي (التمثيل)

الاقحام

مصطلح يطلق على الممثل الذى يخرج عن النص ويضيف بعض الجمل الحوارية غير الموجودة فى النص الاصلي . والممثل قحام أو قاحم اذا بالغ فى الارتجال أو أستخدام العبارات الدخيلة.

الالقاء

الطريقة التى يتبعها الممثل فى نطقة للجمل الحوارية للدور الذى يجسده.

الأندماج

هو عملية أمتصاص الممثل للشخصية التى يؤديها . وهنا لابد أن نراعى التفرقة بين المناهج التمثيلية وعلى سبيل المثال يطالب (استانسلافسكى) أن يتلاشى الممثل فى الشخصية التى يجسدها بينما يطالب بريخت فى نظريته الملحمية أن يخلق الممثل التغريب بعدم الأندماج فى تجسيد الدور.

الإيقاعية التمثيلية

يدل الايقاع التمثيلى على ملاحظة التآلفات الصوتية والحركية ومدى أرتباطاتها.

الحضور المسرحى

الطاقة المعنوية الشخصية القادرة على الجاذبية الجماهيرية.

التجزيز

محاولة الممثل نطق الجمل الحوارية قبل أن يتم زميله نطق الجمل الحوارية الخاصة به . . وبذلك يجز الممثل كلام زميله مما يفسد المعنى إلا إذا كان الموقف الكوميدى يتطلب ذلك.

التعاكس فى التمثيل

هو أن الممثل يقف على خشبة المسرح فى الأتجاة المعاكس الذى يتحرك فيه زميله، وذلك لاحداث التوازن.

تجميد الموقف

عدم الاتيان بأى حركة، ويظل الممثلون فى حالة سكون كاملة، ويحدث ذلك فى لحظات الضحك أو التصفيق أو شغب المشاهدين اثناء المتابعة.

التحرك

تنقل الممثلين على خشبة المسرح من مكان إلى آخر طبقا للدوافع التى يمليها النص ويراها المخرج .

التمثيل

حرفة الممثل، والتمثيل مهنة قديمة قدم أول انسان شارك فى تأدية الطقوس الدينية للتعبير عن ذاته بالايماء والرقص ثم بالحوار الدرامى.

- تسبس . . ابو الدراما اليونانية أول من أدخل ممثلا إلى الجوقة
- اسخيلوس . . اضاف الممثل الثانى فخلق للدراما تطوراً شكلياً
- سوفولكيس . . قدم الممثل الثالث فأزاد من قيمة الحدث الدرامى فى الأداء
- كان الممثل فى الدراما الاغريقية يلعب أكثر من دور، وكل الممثلين كانوا رجالاً بدون مشاركة نسائية
- فى روما كان الممثلون من طبقة العبيد.
- تحول المسرحيون إلى ممثلين متجولين يلعبون الأكروبات والتمثيليات الشعبية البسيطة عندما حاربت المسيحية التمثيل.
- عندما استخدمت الكنيسة التمثيل لتوصيل الطقوس الدينية، اصبح اللاعبون من رجال الدين.
- مع استخدام اللغات المحلية فى اوربا فى التمثيليات الدينية، بدأ الممثل يظهر فى قطع غير دينيه بسيطة يعرضها فى الشوارع والاسواق.
- عرف الممثل المحترف الذى بدأ يمتهن التمثيل عندما بنى أول مسرح في انجلترا عام ١٨٩٦ وانشئت أول فرقة احترافية فى فرنسا فى نهاية القرن.
- كان التمثيل القديم يعتمد على طريقه الالقاء المضخم، والتهويل فى تشكيل الحركة والنبرة.
- بظهور المدارس المذهبية كالواقعية والرمزية اصبح للتمثيل مدارس ونظريات.

التمثيل الايمائى

يطلق على المواقف الصامته فى المسرحيات الحديثة، والتى يعبر الممثلون فيها بالحركات الجسدية التى لا تصاحبها الكلمات.

التمثيل التلقينى

اعتماد الممثل فى أداء دوره على الملقن وليس على ذاكرته المفترض فيها استيعاب الدور.

التمثيل الخطابى

القاء الممثل للجمل الحوارية بطريقة مفتعلة، متفاخمة، صارخة، مع حركات حادة تتسم بالمبالغة .

التمثيل المدلوق

محاولة جذب الجمهور وتناسى العلاقة ببقية العرض المسرحى، ويقوم الممثل ببعثره أدائه خارج الخشبة.

الحضور المسرحى

الطاقة المعنوية الشخصية القادرة على أجتذاب الجمهور ولا دخل لممثل فيها، وقد يكون الممثل ممتلكا لا دواته الادائية لكنه يفتقد الحضور.

الدور

الشخصية الدرامية التى يجسدها الممثل بفنه فوق خشبة المسرح

ممثل نمطى

الممثل الذى تتناسب ملامحه الشكلية والجسميه مع دور واحد يجيد أداءه، كدور الخادم أو العبيط أو الشرير.

مواءمة حركيه

تكييف حركة الممثل الجسمية لتتناغم وتكون أكثر ايقاعية مع حركات زملائه

الأوضـاع

الوضع هو الهيئة التى يتخذها جسم الممثل لفترة زمنية محددة، وهناك أوضاع كثيرة لها تدريبات طويلة : وضع السير، وضع الجرى ، والجلوس، الانحناء ، التقبيل، الترحيب السقوط، النهوض، الانجذاب، الصراع وغير ذلك من أوضاع.

مصطلحات الاضاءة المسرحية

إضاءة أرضية

الاضاءة التى تصدر من العواكس المثبته فى الحافة لخشبة المسرح، وعادة ما توضع هذه العواكس فى خط مواز لخط الستارة الأمامية لتكون مختفية عن انظار المشاهدين

اضاءة توكيديه

طرح كمية من الضوء على بقعة معينة على خشبة المسرح بغرض توكيد وجودها.

إضاءة البطانة الخلفية

ضوء انتشارى يسقط بصورة محددة على الفراغ الواقع خلف فتحات المناظر المقامة على خشبة المسرح، ومن هنا يمكن للمشاهد أن يرى ضوء خلف النافذة المفتوحة للحجرة التى يدور فيها اللعب.

إضاءة الدرع

مصادر الضوء المثبته فوق الدرعين، والتى تنير جوانب المنظر المسرحى.

إضاءة عامة

طرح ضوء عادى متوحد الدرجة فوق خشبة المسرح، والمقصود منه غالباً التنوير وليس الإيماء بدلالات رمزية.

إضاءة غامرة

وحدة اضائية تتكون من مصباح أو عدة مصابيح ذات سطح داخلى عاكس، ولها حواف معدنية، ولكن ليست لها وسائل تركيز للضوء، وتستعمل تلك الوحدة الاضائية فى غمر منطقة فسيحة من خشبة المسرح، وتوضع عادة بين الكواليس.

إضاءة غير مباشرة

تنوير المنظر المسرحى عن طريق سطح عاكس، وبذلك فإن الاشاعات الصادرة من المصابيح لا تقع على المنظر مباشرة.

إظلام سريع

إظلام المسرح فجأة لاحداث تأثير درامى فى المشاهدين أو اتاحه الفرصة الزمنية المحددة لتغيير المناظر المسرحية.

الاقراص الزجاجية

قرص من الزجاج الملون يثبت على المصباح المضئ حتى يمكن الحصول على إضاءة من نفس لون القرص المثبت.

امشاط الاضاءة

يتكون المشط من صنف قصير أو طويل من المصابيح الكهربية التر
وكما تكون تلك المصابيح ذات حواف معدنية (برانيط) لتجميع الضوء، تكو

جلاتينه

مادة رقيقة شفافة جافة ملونة يتم تثبيتها فوق مصدر الضوء لتعطى نو

عدسة ضوء أنتشارى

عدسة من الزجاج المحزز تثبت على جهاز الأضاءة لكى تنشر اشع
عريض.

كشاف صغير

كشاف يلقى بقعه ضوئية محددة من مسافة قصيرة بقصد طرح إضا
الممثل أو على موقع محدد على خريطة مناطق اللعب.

كشاف متعقب

الاضاءة المركزة التى تنطلق من كشاف قوى فوق ممثل فيتعقبه بها أثن
بين مناطق خشبة المسرح.

كشاف مركز

البروجيكتور وهو جهاز أضائى مزود بعدسة يلقى من خلالها نوراً ش
معينة من المسرح.

كشك الأضاءة

يقع كشك الأضاءة وهو غرفة صغيرة خلف قاعة المشاهده عادة وي
تشغيل الأضاءة والصوت طبقاً للخطة المتفق عليها.

لوحة الأضاءة

لوحة مثبت عليها كل المفاتيح المختلفة التى يتحكم فيها المسئول عن تش
خشبة المسرح أو فى قاعة المشاهدة.

مزجة ضوئية

إضافة ضوء ملون إلى ضوء آخر له لون مختلف للحصول على تاثير خ

مرشح ألوان

لوح محدد المساحة من مادة شفافة ملونة مثل الجيلاتين أو الزجاج
الكشاف ، لكى يحول الضوء العادى إلى ضوء ملون.

مصطلحات خاصة بخشبة المسرح

أعلى الخشبة

النصف الأفقى الاعلى من خشبة المسرح والتى تنتهى حدودها عند امتداد الجدار الخلفى.

أعلى المسرح

منطقة المشاهدين التى تقع فى أعلى جزء يعلو قاعة المشاهدين بالمسرح.

امامية الخشبة (الحفرة)

المنطقة المنخفضة المتده على طول خشبة المسرح والمخصصة لأفراد الأوركسترا.

البرقع

ستارة ممتدة افقياً خلف القوس المسرحى ومربوطة الى عارضة خشبية، ومهمتها حجب الفراغ القائم فوق المسرح عن عيون المشاهدين، ويمكن أن تتعدد البراقع فى شكل متواز كما يمكن أن تثبت طارحات الضوء فى العوارض التى ترفع البراقع.

برقع مشجر

ستارة غير منتظمة الحوافى تتدلى من سقف فوق اماكن معينة ومرسوم عليها أوراق نباتية تعطى الإيحاء بوجود اشجار.

الشواية

تتكون من بروز حديدى مثبت على كمر من الحديد أو الأسمنت المسلح وتخترق هذا البرواز قضبان حديدية - خوص - متوازية، يفصل بين كل منهما مساحة فراغية ضيقة ، ويتخلل هذا الفراغ على ابعاد متساوية، عجلات حديدية تمر عليها أسلاك صلبة قوية الأحتمال تثبت فى نهاياتها قطع المنظر المسرحى حتى يمكن خفضها أو رفعها عن طريق الجذب والدفع.

كالوس

يدل الكالوس على أى جزء من المناظر المسرحية المقامة أمتداداً على خشبة المسرح والمسافة المكانية التى تقع بين كالوس واخر والتى لا يراها المشاهدون . . واية مسافة تقع خلف المناظر المسرحية.

عارضة خشبية

شريحة طويلة ومتينه من الخشب، مدلاه أفقيا من السقف على ارتفاع معين من أرضية الخشبة وتعلق بالعوارض قطع المنظر التى ترفع أو تخفض، كما تعلق بها أجهزه الاضاءة.

عمق الخشبة

المسافة التى تقع بين مقدمة خشبة المسرح التى تلى الجبهة وبين الحائط الخلفى

فوق الخشبة

حيز الخشبة الذى تؤدى عليه أحداث المسرحية، وهو الجزء الذى يراه المشاهدون.

الكمبوشة

صندوق صغير مثبت فى منتصف مقدمة خشبة المسرح يجلس فيه الملقن دون أن يراه الجمهور وفى المسرح المصرى المعاصر استغنى الكثيرون عن الكمبوشة ويقف الملقن أو يجلس فى الكواليس.

مناطق خشبة المسرح

لتسهيل حركة الممثلين فى أماكن محددة تساعد على أداء مفهومات المسرحية، قسمت الخشبة إلى مناطق وهميه والمناطق التى اصطلح عليها هى :

أعلى اليسار - اليسار - أسفل اليسار - أسفل يسار المركز - يسار المركز - أعلى يسار المركز - المركز - أسفل المركز - أسفل يمين المركز - يمين المركز - أعلى يمين المركز - أعلى اليمين - اليمين - أسفل اليمين.

منطقة اللعب

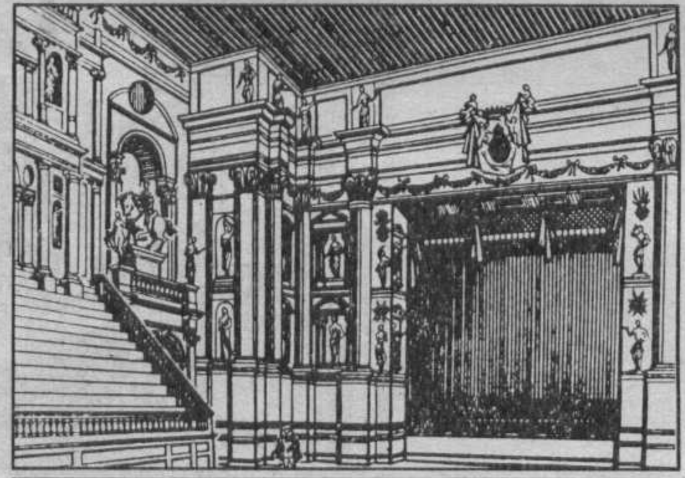
جزء من خشبة المسرح مسموح بالتمثيل فوقه ، وهو أيضا الجزء المحدد للتمثيل فى كل مشهد من مشاهد المسرحية

المنظر المسرحى

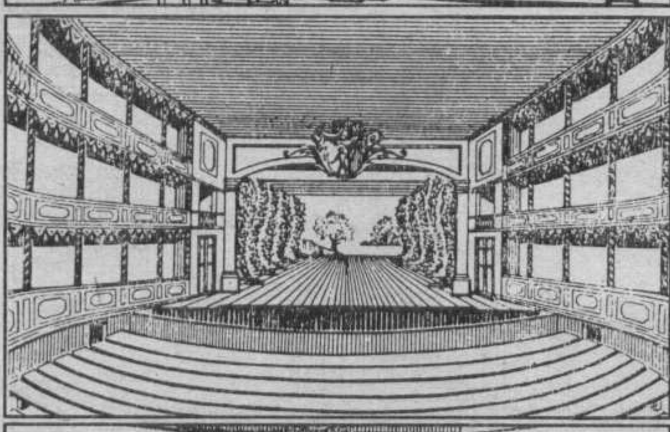
هو مجموعة التركيبات الخاصة بالمنظر والمقاومة فوق خشبة المسرح.

الموضع

المكان الذى يقف فيه الممثل في لحظة معينة، ويخضع هذا المكان عادة لتحديدات مناطق خشبة المسرح.



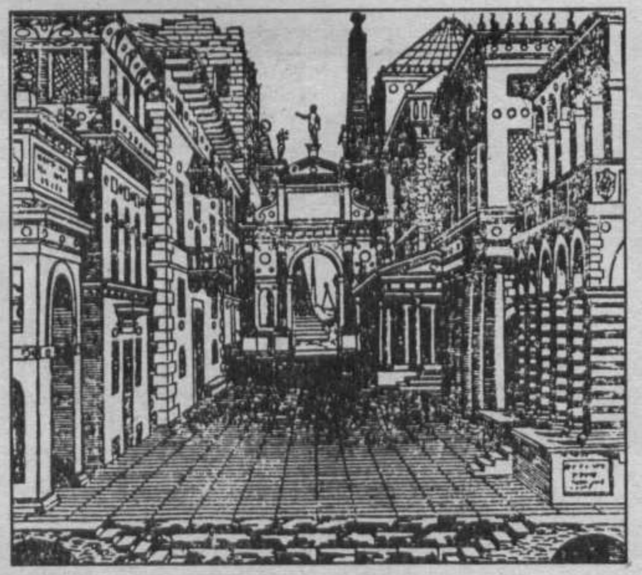
أول مسرح فى التاريخ يتم بناؤه بيراويز وقد بنى هذا المسـرح فى إيطاليـا بين عامى ١٦١٨ و ١٦١٩.



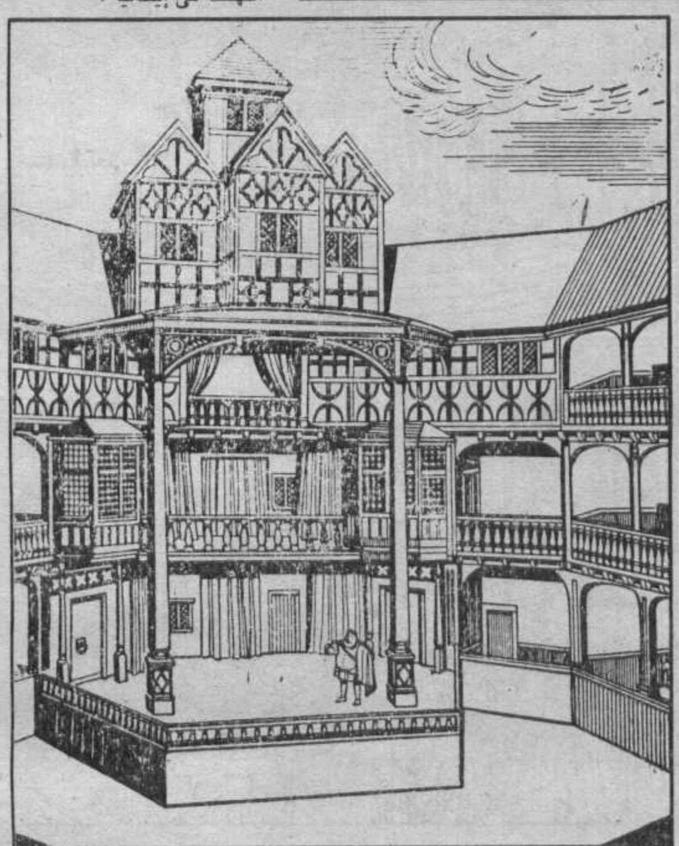
أول مسرح يتم بناؤه فى أمـريكا على الطراز الإنجليزى وقد بنى فى عام ١٧٩٤ .



أول مسرح بنى فى باريس وتم تصويره عام ١٦٤٥



منظر لإحدى المسرحيات المأساوية التي قدمت فى عصر النهضة فى إيطاليا .



تصور اجتهادى لمسرح جلوب الشكسبيرى ١٥٩٩.



الفصل الثاني

النصوص المسرحية بين الكتابات الجديدة والرؤى القديمة وصياغات الاعداد

النصوص المسرحية فى مسرح الهواه تمثل الهم الأكبر والمشكلة الدائمة، وغالبا أجد الكثيرين من هواة المسرح يسألون أى ناقد وأي مؤلف «ما عندكش نص حلو يا بيه» هذا السؤال الدائم يوضح مدى معاناة الهواه فى العثور على نصوص مناسبة.

ومن المشكلات المزمنة فى مسرح الهواه، النصوص غير الصالحة للاستهلاك المسرحي، والتى تفرض على أعضاء فرق مسرح الهواه.. نناقش فى هذا الفصل، هذه القضايا، كما نناقش الصياغات المتعددة للكتابات الدرامية المسرحية والحيرة بين الإعداد والصياغة الدرامية والرؤية الدرامية، ثم السرقات التى يقوم بها البعض لنصوص معروفة أو العبث الجديد بالنصوص القديمة .

مـر النص المسـرحي بالعـديد من التطورات فكان النص مـجرد مـقـاطع من الكتب ! والمحاولات الدرامـية فى ملحمـة أوزيريس وحتى مـحاولات التجريب في النص المسرحي تمثلت فى مسرحة مقال سياسى .

ملامح البناء الدرامى فى نصوص فرعونية

أول تراجـيـديا ظهـرت على المسـرح المصـرى كـانت تتناول شـخـصـيـة أوزيريس ومـ والنصـوص التى كتبت حـول مـعـانـاة أوزويريس تتضـمن مـلامح البناء الدرامى حيث نرى ا الأسطورة «ألهة الخضرة» أى سر الحياة فى صراع «إله الجدب والعواصف، ومن هنا يتض أمام شخصيتين تحمل كل شخصية منهما ملامحها التى ستدفع وتبرر سلوكياتها ومز أخرى ينشأ الصراع الدرامى الذى ظهر بعد ذلك فى النصوص المسرحية فى مختلف الع الصراع بين الخير وهو فى نصوص أوزيريس إله الخضرة وبين الشر وهو الإله ست.

ويتضح التصاعد الدرامى في الرواية ذات الفصول الثمانية حيث كان كل فصل يمثل وهذه الفصول هى :

الفصل الأول : يتناول الإله الجنائزى القـديم وهو خـارج فى موكب ليشـتت أعـداء أو ويفتح له الطريق.

– الفصل الثانى : يظهر أوزوريس فى قاربه ومعه مجموعة من الحجاج الذين كانوا يـ فى منع أعدائه من تعويق سير القارب ..

– الفصل الثالث : يتم فيه تنظيم الموكب العظيم للإله وما فيه من جلال خاصة عند حتفه.

– الفصل الرابع : يخرج بحونى رب الحكمة.

– الفصل الخامس : يتم إعداد الإله للتحنيط من خلال احتفالات مقدسة .

– الفصل السادس : يسير الجمهور فى زحام عظيم إلى المقام المقدس بالصحراء الت العراب المدفونة. حيث يوراى جثمان ذلك الإله الراحل فى قبره.

– الفصل السابع : على شاطىء «ندية» الغربية من العرابة المدفونة يهزم حور ابن أ ست وأعداء والده أوزيريس فى موقعة كبيرة .

– الفصل الثامن : يعود أوزيريس إلى الحياة ويدخل إلى معبد العرابة فى المدفونة فى جليل وفى بداية الرامسيوم أو الدراما المقدسة لحفل تتويج سنوسرت الأول يوجد نص ب حوالى ثلاث وتسعين جملة حوارية .

المؤلفون الأربعة انطلقوا من أثينا

خلال قرن واحد فيما بين ٥٠٠ – ٤٠٠ قبل الميلاد انطلق من المدينة اليونانية الصغي أربعة مؤلفين من أكبر كتاب تاريخ المسرح هم اسخيلوس ، سوفوكليس، يوربيديس واريست

وترجع نشأة المسرح إلى طقوس دينية لم تكن توجه إلي إله شرير، لكنها اهتمت بإله مرح وطيب هو الإله ديويزيوس إله الخصب.. وكان الاحتفال بهذا الإله يتم فى الربيع.

اسخيلوس

أول كاتب مسرحى كان مهموما بالناس ولديه العديد من الأفكار والتجارب وكان مهتما بإشراك الناس فى أعماله فكانت مسرحياته قوية ومؤثرة عالجت مجموعة من الأبطال والملوك والآلهة الذين أوقعتهم الظروف فى أزمات ومآزق.

ويعتقد أن اسخيلوس كتب تسعين مسرحية لم يبق منها غير سبع كاملة النصوص هى الضارعات، الفرس، برميثيوس مصفدا، سبعة ضد طيبة، الأورشيا وهى عبارة عن ثلاث مسرحيات (اجامنون، حاملات القرابين، رايات الحسان وهذه الثلاثية تعتبر واحدة من أهم الثلاثيات فى العالم .

ومن أبرز مميزات اسخليوس الثراء الشعري لمسرحياته وفكره النافذ،وسعة خياله ومن أهم العيوب التي أخذها عليه بعض النقاد إهمال التفاصيل وعدم العناية الكافية بتبرير أفعال الشخصيات.

سوفوكليس

يتميز سوفوكليس بعمق التفكير والتعبير الفنى والقدرة على خلق الدوافع وصناعة التوتر المسرحى والأحكام المتزنة وله سبع مسرحيات من بينها أوديب ملكا، الكترا، اجاكس، انتيجون، فيلوكتبتوس..

يوربيديس

كان يروبيديس مفكرا حرا وصاحب نزعة إنسانية فعكست مسرحياته الظروف الاجتماعية التى أحاطت به. وتعتبر مسرحيته النساء الطرواديات هجوما عنيفا على الحرب حتى الآن وقد كتبها يروبيديس بعد الحملة العسكرية الوحشية التى أرسلها الأثينيون ضد أهل جزيرة بيلوس، وبعد انتصارهم فى المعركة ذبحوا الرجال واتخذا النساء سبايا.

ورغم ميل يربيديس إلى الواقعية إلا أن واقعيته تقضي على الجمال الشعرى فى مسرحياته.. ومن أشهر مسرحياته.. الكترا، ميديا، النساء الطرواديات، هيبوليتوس، أفيجينيا فى أوليس.

أريستوفان.

كان أريستوفان أفضل كتاب الكوميديا فى ذلك العصر حيث يمتاز ببراعة مدهشة وقدرة واضحة على السخرية وتقديم الكوميديا بشتى الوسائل إنه يسخر من كل شخص أو أى شىء يخطر على باله أن يسخر منه، مسرحياته لا تخلو من ضعف فى المعالجة الفنية أو فى البناء الدرامى من أهم أعماله الضفادع، الزنابير فى السحب.

دراما الأسرار

كان للكنيسة دورا واضحا فى مقاومة المسرح الإغريقى والمسرح الرومانى منذ سقوط الامبراطورية الرومانية عام ٤٧٦ وإذا كان الإغريق يعشقون الجسد الإنسانى ويعتنون به جاءت الكنيسة لتخفيه بالملابس.. وإذا كان الإغريق يحرصون على اكتشاف أسرار الحياة والموت.، جاءت الكنيسة لتصر على أن يكون الإيمان بما أنزل من هذه الأسرار هو الأساس.

وخلال القرن العاشر ظهرت مسرحية من أربعة سطور على طقوس قداس الفصح، والمسرحية تصور قيامة المسيح فى أبسط صوره درامية ممكنة، وحصلت هذه المسرحية على النجاح مما شجع على ظهور مسرحيات أخرى صغيرة وعندما تجمعت هذه المسرحيات الصغيرة أخرجت من الكنيسة ونظمت فى مجموعات متفرقة باسم حلقات الأسرار وكانت هذه النصوص المسرحية مستمدة كلها من الكتاب المقدس.

الكوميديا الإلهية

جمع دانتى فى الكوميديا الإلهية خلاصة الفكر فى العصور الوسطى وصور فيها مخاوف عقاب الآخرة تصويرا يدل على مقدرة واضحة على الخيال..

وشهد المسرح فى العالم مجموعة من كتابات مؤلفى المسرح الذين ساهم كل منهم بتجاربه فى تطور المسرح ولكل منهم مميزاته ككاتب درامى ومَن بينهم كتاب المينى دراما أى المسرحيات القصيرة جدا التى عبرت عن أفكار المستقبليين وفيما يلى نماذج من نصوص المسرحيات القصيرة جدا «المينى دراما»

لا على العكس من ذلك.. انطون تشيخوف

السيدة الأولى : أهذا ابنك.

السيدة الثانية : لا على العكس من ذلك، إنه ابن أجلايا ايفانوفتا.

السيدة الأولى : عفوا هل أنت غير متزوجة

السيدة الثانية : لا، على العكس من ذلك، إننى متزوجة.

السيدة الأولى : ألن تتناولى ولو قدرا ضئيلا من الطعام.

السيدة الثانية : لا على العكس من ذلك

ستار

الأول : أتسمحوا لى أن أضع قلبى تحت قدميكم

الثانى : اذا كان ذلك لن يلوث لي الأرضية

الأول : قلبى نقى

الثانى : سوف نرى

الأول : لن أستطيع اخراجه

الثاني : أتريد أن أساعدك

الأول : إذا لم يكن لديكم مانعا

الثاني : بكل سرور ولكنى أناالآخر لا أستطيع انتزاعه

الأول : يولول.

الثاني : سوف اخرجه لك بعملية.. لماذا أحمل هذه المطواة إذا سوف نخرجه حالا، علينا أن نعمل ولا نتردد. ها قد حصلنا عليه، ولكنه قالب من الطوب، قلبك قالب من الطوب.

الأول : ولكنه لاينبض إلا لك ياسيدى

ستار

ويلاحظ فى هذه المسرحيات القصيرة جدا تمردها على البناء الدرامى ا لتقليدى، والتركيز على كونها دفقة شعورية للمؤلف تهتم بالحوار وتدعو إلى التأمل والتفكير العميق ومشحونة بالمعانى والتوتر، لكن هذا النوع من المسرحيات فى حاجة إلى مشاهد من نوع خاص جدا .

دراما الفصل الواحد

قبل النصف الأخير من القرن التاسع عشر كانت مسرحية الفصل الواحد مجرد وسيلة للترفيه وجذب الجمهور إما قبل أو منتصف أو نهاية عرض مسرحية طويلة، وكانت فى معظمها عبارة عن اسكتشات مرتجلة تعتمد على مهارة الممثل من ناحية وتجاوب الجمهور من ناحية أخرى.. هذا الشكل دفع بعض مؤلفى المسرح للمساهمة فى تطويره وقد اعتبر ستريند برج مسرحية الفصل الواحد ، الشكل الأمثل للدراما الحديثة .

المونودراما (دراما الممثل الواحد)

شكل آخر من أشكال التجريب فى الكتابة المسرحية يختلف عن الشكل الدرامى الأرسطي التقليدي تعتمد على ممثل واحد يلعب الشخصية الرئيسية ويجسد مختلف الشخصيات المشاركة فى المونودراما ويمكن الاستعانة بمؤثرات صوتية وموسيقى لكن أهم قواعدها عدم اشتراك أكثر من ممثل فى الأداء.

تجارب فى النص المسرحى

شهدت النصوص المسرحية العديد من التجارب لتقديم أشكال جديدة للكتابة لا تعتمد على التصاعد الدرامى أو الحدوتة النمطية التقليدية أو الشخصيات ذات الملامح المرسومة والمحددة بدقة.. وهناك تجارب أخرى تسير على الخط الدرامى المعروف مع اللجوء إلى مصادر تاريخية أو تراثية لكتابة النصوص المسرحية.

مسرحة التاريخ

لجأ العديد من كتاب المسرح إلى التاريخ يتخذون من أحداثه الساخنة الجذابة بناءا دراميا لنصوصهم.. وفى هذا المجال هناك جهود أفقية لبعض الكتاب حيث لم تزد محاولاتهم لمسرحة

التاريخ عن نقل الأحداث التاريخية التى يختارونها وتقديمها فى قالب درامى مسرحى.. بينما استخدم آخرون إمكاناتهم الإبداعية وقدموا رؤاهم ووجهات نظرهم فى الأحداث والشخصيات.. وكثيرا ما ازدهرت الدراما المسرحية التاريخية فى العصور التى تسيطر خلالها القيود الرقابية وعدم السماح بحرية التعبير .

التراث الشعبى فى النصوص المسرحية

الحكايات التراثية مادة جاذبة لكتاب المسرح.وكثيرا ماظهر أكثر من نص مسرحى عن حكاية تراثية واحدة.. وكل مؤلف يتخذ بعدا أو زاوية معينة ويركز عليها يكتب نصه عن نفس الحكاية الشعبية وتعتبر السيرة الهلالية أكثر حكايات التراث الشعبى جاذبية للمؤلفين حيث كتبت حولها عشرات النصوص من أهمها نص للكاتب المسرحى المتميز يسري الجندى سيرة بني هلال، والجندي أحد أهم وأبرز فرسان دراما السيرة الشعبية.

مسرحة الخواطر

فى عام ١٩٩٢ شهد المهرجان الثانى لنوادى المسرح بالاسماعيلية تجربة جديدة فى الكتابة المسرحية حيث قام المؤلف الشاب محمد الشربينى بكتابة نص مسرحى بعنوان حق اللجوء العاطفى فى قالب مونودراما عن مجموعة خواطر وكتابات صحفية للكاتبة عزة بدر.. ونجحت التجربة حيث قام الكاتب بوضع الخواطر فى قالب درامي مشحون بالأحداث والتوتر والحوار الذاتى والتحاور مع الآخرين .

مسرحة الطقوس الشعبية

الطقوس الشعبية الاجتماعية والدينية كان لها نصيب فى تحويلها إلى نصوص مسرحية. وكتبت عشرات النصوص عن الأفراح والزار والمناسبات الشعبية المختلفة والموالد.

ومن الأعمال البارزة مسرحية عروسة الزار تأليف واخراج عادل العليمى وتضمنت عرضا لطقوس الزار وتاريخه.

وتعتبر فرقة بني مزار المسرحية من الفرق المتميزة فى مسرحة ا لطقوس الشعبية وقدمت الفرقة عروضا حصلت على الجوائز الأولى فى مهرجانات نوادي المسرح منها باب المزار، وبحر التواه وهى تعتمد على مسرحة الطقوس الشعبية وتقديمها فى شكل درامى متميز يتمرد على الأنماط الدرامية التقليدية لكن له قواعده .

مسرحة المقال السياسى

أحدث تجارب النصوص المسرحية ظهر فى المهرجان الثالث لنوادى المسرح بالاسماعيلية حيث قامت فرقة القنطرة بتقديم عرض من خلال نص مأخوذ عن مقال سياسى للكاتب الصحفى جمال بدوى رئيس تحرير جريدة الوفد واستطاع أن يقدم أفكار كاتب المقال فى قالب درامي وحافظ الاعداد على روح المقال وفكر الكاتب .

والآن تعالوا نرصد مجموعة من الحقائق والظواهر والخطايا حول النصوص فى مسرح الهواة.

من أشهر الفرق المسرحية الإقليمية وأنجحها على مدى تسع سنوات فرقة بنى مزار وفرقة نادى مسرح بورسعيد، وفرقة نادى مسرح زفتى، وفرقة بورسعيد القومية المسرحية.. وهناك فرق أخرى يتأرجح مستواها حسب مستوى المخرجين، وما يختارونه من نصوص وسر نجاح الفرق التى ذكرتها.. الإصرار على اختيار نصوص شديدة الارتباط بالبيئة، ومعظمها نصوص كتبها أبناء هذه الفرق باستثناء فرقة نادى مسرح زفتى التى وجد مخرجها حسنى أبو جويله طريقا واعيا نحو المسرح العالمى، وتميزت إختياراته بإنسانية القضايا، و صلاحيتها لمختلف البيئات الإنسانية، لأنها مكتوبة بلغة إنسانية تتجاوز حدود الزمان والمكان، وتظل القضية هى البطل دائما، ويبذل المخرج أبو جويلة جهودا صادقة لتطويع النصوص العالمية للبيئة المصرية فلا تشعر وأنت تتابع العرض بأى اغتراب أو انفصال عن واقعك البيئى المعاش.

النصوص المحلية محاولة للتواجد وإثبات الذات

مطالباتنا المستمرة فى إلحاح يدعو إلى الدهشة بضرورة إنتاج إبداعات جديدة فى تأليف النصوص المسرحية، ليس لأننا نريد تجديد دماء الفكر المسرحى فقط، وليس - فقط أيضا- لأننا نريد تشجيع أصحاب الأقلام الدرامية المسرحية الخجولة على الإفضاء بكتاباتهم والفضفضة على الورق، ولكن حتى يحمل العرض المسرحى بصمة المكان الذى ينبع معه، ويحمل جنسية المكان الذى يولد فيه، ويقوم بتصدير ملامح الأرض والناس والمكان، لأصحاب المكان، وللآخرين الذين يجدون فى هذه النصوص شبابيك مفتوحة على شخصيات وأحداث جميلة وجديدة .

وفى رحلاتى العديدة، وتجوالاتى فى مختلف البلدان، الواردة بشكل رسمى على الخريطة الرسمية المعترف بها، والتى سقطت سهوا من فوق الخريطة الرسمية المعترف بها، اقابل شبابا يحملون أفكارا، وآخرين يحملون أوراقا، الخجل يحتضن ملامحهم، والخوف يغلف نبرات أصواتهم، وهم يطلبون مناقشتى فى أفكار نصوص مسرحية أو يعرضون كتاباتهم المسرحية لإبداء الرأى، وكلهم أمل فى الحصول على تأشيرة الدخول إلى عالم المؤلفين المسرحيين.

وأشعر بالسعادة تجاه هؤلاء الشباب، وأجلس إليهم، وأستمع إلى أفكارهم ومسرحياتهم، وترتفع درجة حرارة سعادتى عندما ألمح فكرة جديدة، وترتفع أكثر عندما أكتشف قدرات كتابة درامية متميزة، وقدرات على صياغة حوارية جاذبة ومدهشة وتطول الجلسات والحوارات والنقاشات التى تنتج نصوصا تحمل علامة الجودة لكتاب جدد يحاولون بصدق الحصول على مكان فى زمن الوساطة والفيديو والبيتزا والهامبورجر الأمريكانى .

باب المزار والوصول إلى شاطىء الإبداع

تجربة فرقة بنى مزار المسرحية، تجربة شديدة الخصوصية وتستحق الرصد والتأمل.

هذه الفرقة تضم مجموعة من دراويش المسرح المجانين الذين يصيبون أى بنى آدم يصادفونه بجنونهم، ويجعلونه ينضم إلى جماعتهم. كانت هذه الفرقة من بين مجموعة صغيرة من الفرق التى وقع اختيار المخرج والناقد المسرحى عادل العليمى عليها لتأسيس فرق نوادى المسرح التى قدم العليمى مشروعها وشارك فى تأسيسها وتولى مسئولية أول مهرجان لها.

وبدأت المرحلة التأسيسية النظرية لهذه الفرق، وكنت ضمن مجموعة من الزملاء النقاد والمتخصصين فى مختلف عناصر العرض المسرحى لإلقاء مجموعة من المحاضرات لهذه الفرق . ولابد هنا من الإشارة إلى جهود الفنان سامى طه الذى تولى إدارة نوادى المسرح وارتقى بها على المستويين الكمى والكيفى حتى أصبحت عروض النوادى أفضل العروض بين فرق الهيئة العامة لقصور الثقافة . نعود لفرقة بنى مزار وأقول : كما يحدث الحب بين العشاق من أول نظرة، حدث الحب بينى وبين أعضاء هذه الفرقة من أول محاضرة، لأننى اكتشفت فى هؤلاء الدراويش مجموعة عشاق يعانون العطش ويريدون الارتواء من أنهار العلم والمعرفة والخبرة.. والمحاضرة التى كان مقررا لها ألا تزيد عن ساعتين، استمرت خمس ساعات، هذا فى بيت الثقافة المكان الذى تم تحديده لإلقاء المحاضرة، وكان مقررا أن أبيت فى أحد فنادق مدينة المنيا على بعد ساعة إلا ربع الساعة من مدينة بني مزار، لكن الدراويش رسموا خطة اعتقال لذيذة، فاسلمت لهم نفسى بدون إبداء أى نوع من المقاومة، وذهبنا إلى منزل الحاج محمد طلبة المسرحي العجوز القديم المخضرم، ولم أكن أدرى أن الحاج طلبة، سمح لابنه المخرج حمدى طلبة بافتتاح صالون مسرحى فى المنزل تعقد فيه الندوات وجلسات القراءة، والتأليف الجماعى، والمساهمة فى التأليف الفردى، وتدريبات التمثيل.

ومن قضية إلى أخرى حتى شاهدت نور الصباح يتسلل من مساحات لم تنجح الستائر الكثيفة التى وضعها دراويش المسرح على منافذ الإضاءة الربانية فى إخفائها.

وفى هذه الليلة قدموا فكرة الإيمان بقدرات أولياء الله الصالحين فى شفاء المرضى وقضاء الحاجات.. وعرضوا تصورا يتضمن مجموعة من الشخصيات من ذوى الحاجات يذهبون إلى الشيخ الدكرورى، أحد أولياء الله الصالحين فى منطقة البهنسا ببنى مزار، فقلت لهم، أن هذه الفكرة، وهذا التصور مجرد نقل للواقع لايتضمن رسالة، ونحن نريد أن نساهم بالمسرح فى تغيير المعتقدات الشعبية التي تستند إلى أفكار ساذجة، والمفروض أن يكون بين أصحاب الحاجات شاب مستنير متعلم يرفض بأدب وذكاء هذه السلوكيات، ويؤكد من خلال الجمل الحوارية على أهمية بذل الجهد والتوجه إلى الله بالدعاء بدون تفويض وساطات من أى نوع بين العبد وربه الذى يقول «وقال ربكم أدعونى استجب لكم».

وفى اللقاء الثانى كان النص قد كتب يحمل الطقوس الشعبية الموالدية والشخصيات المختلفة وشخصية هذا الشاب الذى يقوم بعملية التنوير ومنح هؤلاء الشباب النص عنوان «باب المزار» .

وبعد بروفات شاقة وعديدة، شاهدت مع زملائى النقاد بروفة للعرض وقدمنا التوجيهات اللازمة، وشارك العرض فى المهرجان الثانى لنوادى المسرح بالاسماعيلية ١٩٥٦م وحصد جوائز المهرجان وتفوق على عشرين عرضا شاركت فى المهرجان من مختلف محافظات الجمهورية، ووجد أول نص محلى كتبه أبناء فرقة بنى مزار المسرحية مكانه بين نصوص كبار الكتاب، والنصوص الأجنبية، وعرف مسرح الهواه مخرجا جديدا متميزا اسمه حمدى طلبه استطاع مسرحة الطقوس الشعبية الدينية بصورة إبداعية لفتت إليه الأنظار وتوالت النصوص البيئية وتوالت النجاحات من بحر التواه إلى الوحشة والمليحة، لكن هذه الفرقة بدأت تتنازل عن جزء هام من تميزها وأسباب نجاحها ، عندما افتقدت فطرية وبكارة العمل، وتم التدخل فى النص البيئى بالتشكيلات الحركية المعقدة التى جعلت من الصورة المسرحية غولا يبتلع نقاء الحدوتة حدث هذا مع عرض الحسومات (مهرجان نوادى المسرح - دمياط١٩٩٥) وعرض الحجلة والحلم (مهرجان نوادى المسرح - الاسماعيلية ١٩٩٦).. ولأول مرة (فى عام ١٩٩٥)، تخرج فرقة نادى مسرح بنى مزار من مهرجان بدون جوائز وبدون إعجاب جماهيرى يحتوى ويحتضن الممثلين والمخرج، ولم يستفد أعضاء الفرقة ومخرجها الموهوب حمدى طلبة من الملاحظات النقدية، ولثانى مرة (فى عام ١٩٩٦) لا تحصل الفرقة على جوائز. لأن ما يزيد عن الحد ينقلب إلى الضد، والمحلية الشديدة جدا جدا تتطلب بعض التدخلات للتوضيح بحيث لاتصبح السلوكيات والأحداث المسرحية لغة هيروغليفية تحتاج إلى علماء الحملة الفرنسية لفك رموزها، ولا تتحول الجمل الحوارية إلى رسوم جدارية معقدة وغامضة، وهذا ما حدث مع النصين الأخيرين، والعرضين اللذين لم يوفقا فى فك رموز وطلاسم النصين.

من يملك النار.. يستمتع باكتشاف مؤلف جديد

رجب سليم.. شاب بورسعيدى يهوى التمثيل، ظل يمثل حتى قدم للممثل داخله كل ما لديه، ولم يستطع الممثل أن يمنحه المتعة المتجددة التى كان يحلم بها، فصادق القلم والأوراق، ومنحهما أحلاما من نوع آخر، فحققوا له حلمه بنص من يملك النار (مهرجان نوادى المسرح - الاسماعيلية١٩٩٣) والجديد فى نص المؤلف الجديد رجب سليم، أنه قدم قراءة جديدة لما وراء سطور أحداث قديمة ومعروفة، من يملك النار؟.. من يملك المال؟.. من يملك السلطة؟ من يملك الحب وقلوب البنات وعقول الآباء الذين يبيعون بناتهم لمن يملك النار، وقدم سليم صياغة حوارية من ذلك النوع الذى تقول الله عندما تسمعه، وتصفق له، وتريد أن تقابل كاتبه حتى تهنئه وتمنحه قبلة لأنه داعب فيك مناطق شجن وحزن نبيل ودفعك إلى التفكير والتأمل وأمانة الحوار ورفض السلبيات السلوكية الاجتماعية، وقدم لك دعوة درامية مسرحية إلى إعادة ترتيب أوراقك الحياتية الواقعية.

ويعـود رجب سليم بنص جـديد بعنوان فـرح العـمـدة (مـهـرجـان إقليم القناة وسـيناء - الاسـمـاعيلية - ١٩٩٦)، ويحمل النص ملامح إبداعات رجب سليم، القراءة الدرامية الجديدة، لأحداث قديمة حدث لها تطورات جديدة، ووضع وجهة نظر فى هذه الأحداث، ولكن المؤلف الذى أدهشنا فى من يملك النار أعجبنا فقط مع التحفظ فى فرح العمدة، لأنه تعامل بحرفية جعلته يسرف فى نسج الرموز والإحالات، ويتعسف فى إسقاط الشخصيات السياسية الواقعية على الشخصيات الدرامية لمسرحيته ويجبرنا على ضرورة عقد المقارنات بينها، دون أن يترك لنا مساحة، نمارس فيها حقنا فى متعة الإسقاط الذى نريده نحن، وليس المفروض علينا بالعافية من المؤلف.

وعلى مستوى الحوار، يتنازل المؤلف عن حقه فى منح الجمل الحوارية شاعريتها وقدراتها التعبيرية، ويجعل الجمل الواقعية الصريحة، والجمل الشعارية المرفوضة من الأذن والوجدان، تضرب الجمل الشاعرية المتعة عدة لكمات فتفسح لها مساحات من زمن النص لتلعب فيه على حسابها وحسابنا فى نفس الوقت.. وهكذا يأتى العمدة ليفاجئنا بأنه يملك النار، ويملك جزءا لايستهان به من قلب وعقل رجب سليم.

النار والغجرى شهادتان لتأكيد صلاحية مخرج

قدم المخرج جمال مهران أوراق اعتماده كمخرج من خلال عرض من يملك النار.. مخرج بورسعيدى شاب، يقرأ، ويقرأ، ويقرأ، ليفهم ويستوعب ويبدع، وإبداعه نابع من متعة ذاتية له، ولأنه ليس مصابا بمرض نفسى مزعج اسمه النرجسية، يحرص على توريد استمتاعه الذاتى لنا أولا بأول، توزيع تشكيلى حركى ثابت ومتحرك فى لوحات جميلة ومعبرة، مصادر جديدة وجريئة للإضاءة، توظيف مبدع لحركات الإضاءة يشكل مجموعة من العلاقات الجمالية البليغة بين الشخصيات وملامح وجوههم وحركتهم، توظيف جديد وجرىء للحظات الصمت والنتيجة تحول الصمت إلى حوار تسمعه العين، وتصيغه إلى الحوار الذى تراه الأذن فتكتمل متعة التلقى، ومتعة تبادل وظائف الحواس.. ويحصل مهران على شهادة صلاحيته الأولى بتقدير مبدع جدا ويعود مهران بعد ثلاث سنوات ليقدم الغجرى لبهيج اسماعيل (مهرجان اقليم القناة وسيناء - الاسماعيلية - ١٩٩٦) ويحصل على شهادة تأكيد الصلاحية بتقدير لا يزال جمال مهران «مبدع جدا»، بل أصبح مبدعا جدا جدا، وتطورت أدواته، وأصبح يمتلك قدرة واضحة على الرسم بإجسام الممثلين على فضاء وفراغ المنصة، ويلعب بالإضاءة ألعابا إبداعية راقية ورغم الإمكانات المادية الضعيفة، إلا أن استخداماته للإضاءة صنعت مناخا ساهم فى تواصلنا مع الأحداث، الضوء يقبل جزءا من مساحة الفراغ المسرحى، والضوء يمسح جزءا من مساحة الفضاء المسرحى، والضوء يحول وجه الممثل إلى إبليس، والضوء يحتضن وجه ممثله ويحولها إلى كائن

جميل والتشكيلات الحركية تداخلات إبداعية مع الأحداث وحول الديكور، من الذى جعل جمال مهران يملك المسرح والممثلين والعناصر الأخرى ويقدم هذه الطاقة الإبداعية الممتعة إنهما نصان جيدان فجرا فى هذا الفنان طاقاته الإبداعية، ومنحاه شهادتين للصلاحية الإبداعية.

نصوص لاتصلح للاستهلاك المسرحى

من أبرز خطايا الهواه اختيار نصوص انتهت مدة صلاحيتها للاستهلاك المسرحى، هذه النصوص تصيب من يتعاطاها من الفنانين والمشاهدين والنقاد بالتسمم الدرامى الذى يتطلب اجراء عمليات سريعة للغسيل الوجدانى بجرعات مكثفة من النصوص الجديدة الطازجة.

والسؤال المحير الذى تعبت من ترديده بينى وبين نفسى، قمت بتوجيهه للسادة الهواة فى الأقاليم والجامعات ومختلف جهات المسرح الذى يلعب الهواية، ولم أتلق - حتى الآن- إجابات مقنعة على سؤالى.. ما الذى يجبركم على تقديم النصوص التى انتهت مدة صلاحيتها، وأصبحت غير صالحة للاستهلاك الآدمى والمسرحي؟ بعضهم يقول.. «الإدارة هى التي تفرض علينا النصوص، والنص الذى نختاره أحسن الوحشين، والإدارة هذه ليست إدارة النصوص بالهيئة العامة لقصور الثقافة فقط، بل أى إدارة فى أى مكان يقدم فيه الهواه عروضهم المسرحية، إدارة الجامعة، إدارة المصنع، إدارة الشركة، إدارة المدرسة، ونسأل الإدارات فيؤكد الإداريون: نحن لانفرض نصوصا على أحد، النصوص القديمة موجودة ومن يريد اختيار نص قديم يختاره بكل حرية، ومن يريد تقديم نصوص جديده عليه أن يحضرها، لتقدم إلى لجنة القراءة، ثم تجاز من الرقابة، وهنا يصبح للجميع حق تقديمها .

والبعض يقول : «المخرج فرض علينا هذا النص».. وأسأل المخرجين : لماذا تفرضون على الممثلين النصوص، فيؤكد المخرجون لقد أحضرنا عددا من النصوص وقرأناها، ووقع اختيار أعضاء الفرقة على هذا النص.

والبعض يقول : «النص من تأليف أحد المسئولين الذين يملكون التوقيعات على الأوراق والملفات والشيكات، ولذلك نختار النص حتى لانتعذب بالمعوقات،وحتى نضمن التوقيعات بسرعة ونقدم العرض بدون مشاكل وأسأل المسئولين فيؤكدون : التوقيعات تتم للجميع ومن يملك دليلا واحدا على أننا نجبر أحدا على اختيار نصوصنا فليبرزه.

وأمام الاتهامات والتبريرات أجد أهمية اللجوء إلى التحليلات الناتجة عن المشاهدات والمتابعات والملاحظات.. واليكم الاكتشافات.

- **النص المبروك**.. هناك مجموعة من المخرجين يتعاملون مع مجموعة من النصوص فتحقق نجاحا جماهيريا أو نجاحا نقديا تحكيميا جوائزيا.. أو تحقق النجاحين الجماهيرى والنقدى.. وهنا يتمسك هؤلاء المخرجون بالنصوص المبروكة ويعيدون إخراجها، وعندما يقومون بعرض هذه

النصوص على الفرق يحضرون مجموعة من النصوص الأكثر ضعفا، والأقل تماسكا حتي تصاب بالضربة القاضية الفنية من الجولة الأولى أمام النصوص المبروكة.. ونماذج هذه النوعية من النصوص عديدة.. خذوا أمثلة :

* أحد النصوص المبروكة غير الصالحة للاستهلاك المسرحي قدمها مخرج صعيدي في جامعة المنيا أكثر من مرة، وللعديد من فرق الأقاليم، ويترك النص المبروك سنه أو سنتين يقدم خلالها نصا أو نصين آخرين، ثم يعود إلى النص الميروك ليعيد تقديم مرة أخرى تمهيدا لمنحه أجازة قصيرة.

* مخرج من المنصورة قدم نصه المبروك فى الجامعة، وحمله بعد ذلك إلى فرقة إقليمية، وانتهى المطاف بالنص الجوال أبو خطوة إلى فرقة قومية، إقليمية في مدينة ساحلية.

* مخرج من بورسعيد ، نسينا اسمه ونذكره بالنص الذى يخرجه فى أى حتة يذهب إليها.

* مخرج من القاهرة، قدم نصه المبروك، وهو من تأليفه أيضا، يعنى البركة أصبحت بركتين، قدم النص بفرقة من القاهرة، ثم أعاد تقديمه لأحد الفرق بجامعة قناة السويس.

والأمثلة عديدة ، لو أحصيناها لاحتاجت إلى عشرات الصفحات.. وعلى فكرة، لقد تعمدت عدم ذكر أسماء المخرجين والنصوص والمؤلفين والفرق التى قدمت النصوص ، ليس خوفا على النصوص من الحسد فهذه النصوص مبروكة ولا يؤثر فيها الحسد، ولكن لتشجيع المسرحيين الهواه على تشغيل الذاكرة، واعتبار هذه النماذج فوازير لتدليك الذاكرة وجلب البركة.

والنصوص التى أصبحت غير صالحة للاستخدام المسرحي إما أنها تتناول قضايا أصبح مكانها المتاحف الدرامية، وإما أنها تتناول قضايا لاتهم إلا كتابها فقط.. وإما أنها قدمت عشرات بل مئات المرات لدرجة أن القدرة على متابعتها أصبحت ضعيفة، ومحاولات هضمها وابتلاعها أصبحت عسيرة جدا.

صياغات عديدة للتعامل مع النصوص المسرحية وغير المسرحية

المعارك لاتزال مشتعلة - وستظل- بين المسرحيين حول المصطلحات المتعلقة بالتعامل مع النصوص الدرامية المسرحية، والنصوص الأخرى سواء المترجمة أو النصوص الروائية، أو القصص ، أو الأشعار.

البعض يرى أن أى تعامل مع أى نص مسرحي أو غير مسرحي يطلق عليه مصطلح إعداد، ويسمى الشخص الذى يقوم بهذه العملية «معد».

والبعض يرى أن التعامل مع هذه النصوص عملية دراما تورجية. والشخص الذى يقوم بها دراماتورجي.

وأرى أن التعامل مع النصوص المسرحية وغيرها له ضوابط ومعايير وحدود فالنص المسرحي المكتوب فى قالب درامى مسرحي، وله مؤلف شرعى يمتلك حق كتابة هذا النص، ليس من حق

أحد العبث به بالإعداد أو الحذف أو الإضافة وينطبق هذا على السيد المعد، والمبجل الدراماتورجي والسادة الذين يأخذون النصوص المسرحية التى يكتبها الآخرون ويلعبون فيها، فإذا كانت لديهم قدرات كتابية درامية مسرحية، فالأفضل أن يقوموا بالتأليف، ويقدموا أعمالا خاصة بهم .

وللمخرج حق التعامل مع النص الذى يختاره، فإذا أراد اختصار مشاهد يرى أنها غير ضرورية، وكان المؤلف حيا يرزق ويسعى فى الأرض تأليفا، على المخرج الرجوع إليه والتفاهم معه، أما إذا كان المؤلف بجوار ربه، فليفعل المخرج ما يشاء، وهنا يصبح مسئولا أمام النقاد عن نتائج أفعاله .

الإعداد المسرحى :

أما مسألة الإعداد فتجوز- من وجهة نظرى - فى حالتين.. الحالة الأولى : عندما يقوم شخص بترجمة نص أجنبى، يكون من حقه إجراء عملية حذف أو إضافة بحيث لا يؤثر ذلك على بناء النص الأصلى وهنا يكتب على النص المترجم «ترجمة وإعداد».. والحالة الثانية.. عندما يقرأ شخص نصا مسرحيا مترجما، ويستهويه النص، ويفكر فى إعداده بحذف بعض المشاهد، وتقديم مشاهد أخرى، وتأخير مشاهد ثالثة، وهنا يكتب على النص «ترجمة فلان» وهو الشخص الذى تولى عملية الترجمة .و«إعداد فلان» وهو الشخص الذى أعده إعدادا جديدا ومختلفا عن الترجمة.

الرؤية الدرامية المسرحية :

أما عندما يقوم شخص بإجراء تعديلات فى أحد النصوص المترجمة أو النصوص المسرحية التى أصبحت فى قائمة التراث المسرحى.. وهذه التعديلات تتضمن حذف مشاهد، وإضافة مشاهد أخرى هنا يكتب على النص.. «تأليف فلان» وهو صاحب النص الأصلى إذا كان مصريا أو عربيا، «ورؤية درامية مسرحية فلان» .

المعالجة الدرامية المسرحية :

أما مصطلح المعالجة الدرامية المسرحية فيطلق على النصوص غير المسرحية التى يتم تحويلها إلى نصوص درامية مسرحية.. مثل الروايات والقصص القصيرة والقصائد الشعرية والمقالات، الأدبية والسياسية .. لأن الشخص الذى يقوم بتحويل الجنس الأدبى غير المسرحى إلى نص مسرحى، يغير القالب الذى كان عليه الجنس الأدبى ويضعه فى قالب مسرحى، فيحول الأحداث المسرودة بطريقة الحكى إلى أحداث درامية تعتمد على الفعل، ويقدم صياغات حوارية تحمل روح الحوار الذى كتبه المؤلف الروائى، ويمكن أن يضيف صاحب المعالجة الدرامية جملا حوارية خاصة به ويمكن أن يحذف شخصيات، ويضيف شخصيات أخرى، أى أنه يقدم معالجة درامية مسرحية كاملة.

سرقات لنصوص معروفة :

من الخطايا الشائعة فى مسرح الهواه، سرقة النصوص المعروفة، ويعتقد اللص الدرامى أنه أذكى من الجميع، فلا يفعل أكثر من تغيير عنوان العمل الأصلى المسروق، ويضع عنوانا من عنده، وربما يكون مسروقا أيضا، ويغير اسماء الشخصيات، ويحذف مجموعة من المشاهد، ويقدم النص على أنه من تأليفه، وإبداعه الخاص، ولأسباب يجهلها البعض، ويعلمها البعض الآخر، أو يعلمها الجميع لكنهم يتجاهلونها، تعبر هذه النصوص المسروقة كل الحواجز الرقابية، وتمر من لجان القراءة وتجد طريقها إلى منصات مسارح الهواه. والاستاذ الحرامى يعتقد أن «محدش واخد باله» لكن الكل «واخد باله» وبعد العرض، وسواء أقيمت ندوة أم ألغيت الندوة تكون الفضيحة بجلاجل.. كما حدث مع أحد الأشخاص فى أحد الأقاليم عندما سرق نصا شهيرا، وقدمته فرقة إقليمية معروفة لمخرج إقليمى معروف، وتناولت المقالات النقدية هذه الفعلة غير الأخلاقية مما دفع حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة إلى إحالة الموضوع إلى التحقيق، وأدان التحقيق هذا الشخص.

يكتبون أشعارا لنص درامى شعرى!

النصوص المسرحية الشعرية نادرة، وعندما نحصل على نص درامى شعرى، كأننا عثرنا على جوهره ثمينة.. وبدلا من الإبداع الاخراجى فى تقديم النص، يقوم البعض بالعبث به، وكتابه أشعار وأغانى لنص مكتوب أصلا باللغة الشعرية .

وفى هذه الحالة يصاب النص بالاضطراب نتيجة حذف مقاطع منه تؤثر على بنائه الدرامى الشعرى، وتؤثر على المضامين الفكرية التى كتبها المؤلف الشاعر كوحدة متكاملة، ثم إضافة الأشعار أو الأغنيات الدخيلة على النص الأصلى، وهنا تتفاوت مستويات الكتابة والبناء والتعبير والجمل الشعرية، تبعا لتباين مستوى الكاتب الأصلى، ومستوى الكاتب المغتصب.

وأبرز الأمثلة على هذا العبث الغريب ماحدث فى عرض إحدى كليات جامعة قناة السويس فى مهرجان الجامعة (الاسماعيلية ١٩٩٦) عندما عبثوا بنص درامى شعرى لشاعر مشهور، وزادوا الطين بلة وعجنا عندما شارك أثنان فى كتابة أشعار النص الدرامى الشعرى فظهر العرض وكأننا أمام إنسان قطعوا رأسه ووضعوا بدلا منها رأس حيوان، وقطعوا ساقيه، ووضعوا بدلا منها عجلتى قطار، بمعنى المسألة تشويه فى تشويه وعبث فى عبث وتصرفات غريبة تدعو إلى الضيق والاكتئاب.

والآن.. تأملوا مجموعة من اللقطات لعروض مسرحية عن نصوص محلية لكتاب جدد وأخرى عن صياغات متعددة للنص المسرحى .



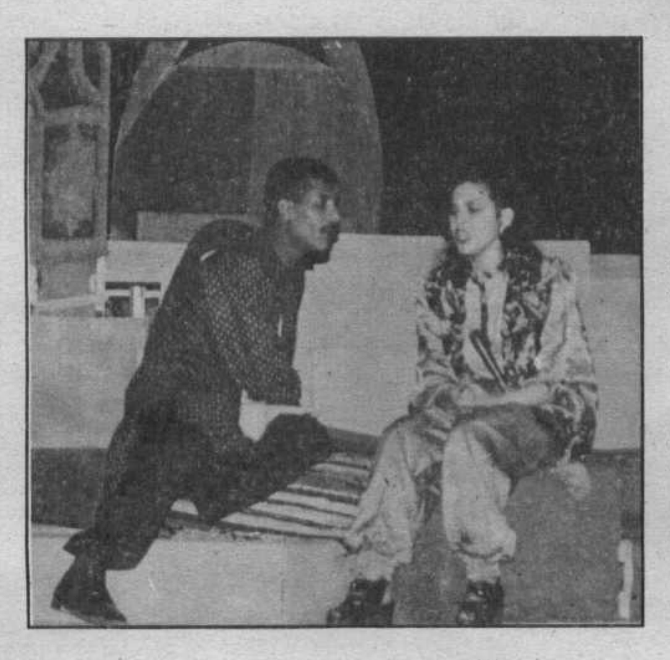
ماكبث.. محاولة جريئة لاقتحام المسرح العالمى، وتقديم أحد نصوص الكاتب والشاعر الانجليزى المبدع وليم شكسبير من خلال رؤية إخراجية جديدة للمخرج جمال منصور الذى استطاع أن يقدم عملا إبداعياً من خلال تفسيرات جديدة لأحداث وشخصيات النص العالمى القديم، وقد نجح منصور فى الصعود بهذا العمل إلى التصفيات النهائية للفرق القومية المسرحية وفاز بجائزة أحسن عرض وأحسن إخراج وجوائز أخرى لفرقة الشرقية القومية المسرحية فى مهرجان الفرق القومية - المنصورة (١٩٩٤).



الحصار.. محاولة غير موفقة لتقديم نص عالمى لألبير كامى.. ورغم اجتهاد الجميع إلا أن نقص الخبرة فى التعامل مع النصوص العالمية أدى إلى غموض الرؤية وضبابية التفسير.



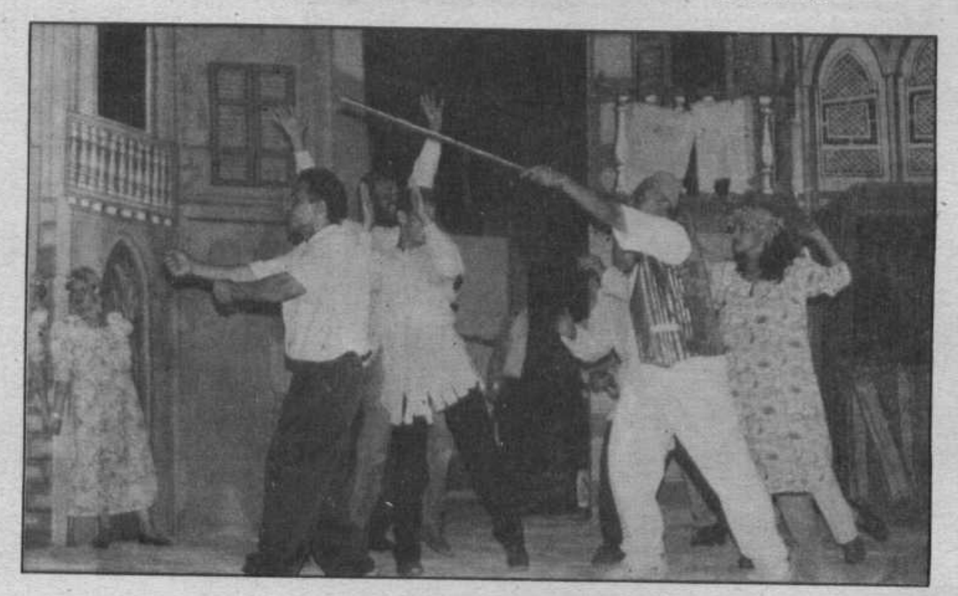
إحتفالية بنى شعب.. عن نص مسرحى لأمين بكير تناول من خلاله قضايا سياسية واجتماعية فى قالب التمثيل داخل التمثيل من خلال فرقة تريد أن تقدم فنونها لرواد أحد المقاهى وصاحب المقهى لا يعجبه العجب، وشخصيته موازية لشخصيات أخرى دكتاتورية استدعاها المؤلف ليقدم المخرج سعيد حامد عرضا متميزا خاصة بالجهود الأدائية لمجموعة الممثلين .



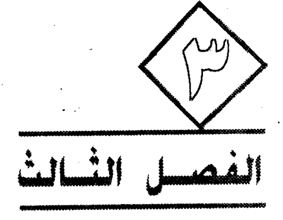
الملك هو الملك.. محاولة جادة لفرقة الإسماعيلية القومية المسرحية التى اختار أعضاؤها نصا لمؤلف عربى هو الكاتب السورى سعد الله ونوس.. وقد استطاعت الفرقة الصعود إلى التصفيات النهائية للفرق القومية المسرحية - المنصورة (١٩٩٤) وحصل المخرج أحمد عبد الجليل على الجائزة الثالثة بالمشاركة مع المخرج سمير العدل



درب ابن برقوق.. نص قدمته فرقة قصر ثقافة المنصورة عن رواية للكاتب محمد جلال.



فرح العمدة.. نص لمؤلف إقليمى هو رجب سليم الذى قدم نفسه كمؤلف مسرحى متميز من خلال نص من يملك النار الذى قدم فى المهرجان الثالث لفرق نوادى المسرح بالإسماعيلية .



الفصل الثالث

الإخراج المسرحى بين فرسان الإبداع وفتوات الشطرنج

نستعرض فى هذا الفصل عالم الإخراج الساحر الجميل، ونبدأ التعامل مع هذا العالم من خلال تناول المحاولات الإخراجية الأولى وتجارب الإخراج المختلفة، ونقدم مجموعة من المخرجين العالميين الرواد الذين أسسو مدارس إخراجية ذات بصمات وملامح خاصة بهم ثم نتحدث عن خطايا الإخراج فى مسرح الهواة مثل اقتحام عالم الإخراج المسرحى بدون الاستعداد التثقيفى والتدريبى وما يترتب على ذلك من آثار سلبية عديدة والاهتمام بالصورة المسرحية مع تهميش فكر المؤلف، وإهمال التدريبات الصوتية والحركية للممثلين، وعدم منح الممثلين فرص التعبير عن شخصياتهم الإبداعية والتعامل معهم كأنهم قطع من الشطرنج فوق رقعة خشبية محدودة .

الإخراج المسرحى ليس مجرد توجيه مجموعة الممثلين إلى أساليب الأداء ومساحات التحرك، وليس مجرد رغبة تقفز إلى دماغ أى بنى آدم فيتحول إلى مخرج، وليس قفزات وتشنجات وزعيق وشخط فى خلق الله الغلابة اللى هم الممثلين.. الاخرج المسرحى فكر واع، ورؤى إبداعية، وقدرات تفسيرية، كل متفاعل مترابط متكامل من الثقافة العامة، والثقافة المسرحية، وتوافر سمات القيادة، واحتضان فكر المؤلف والتعامل مع أحداث وشخوص نصه بحب وإبداع .

ومسرح الهواه يقوم بمد المسرح المحترف بمعظم المخرجين لأنه المعمل الحقيقى لاكتشاف ذات المخرج قبل أن ينطلق إلى عالم المسرح المحترف ويتعامل معه.. وقبل عملية الإقلاع من مطار مسرح الهواه، والوصول بسلامة الله إلى أرض المسرح المحترف، فإن المخرج الهاوى يقيم عدة علاقات مع مسرح المحترفين، سواء من خلال المشاهدات التي يخطط لها وينفذها، أو العروض التى يذهب إليها مدعوا، أو المسرحيات المعلبة التى تعرضها قنوات التليفزيون .

والمخرج الواعى هو الذى يتعامل مع المسرح المحترف بحذر، ويقترب منه بعين المتأمل المحلل المناقش صاحب الرأى والرؤية ووجهة النظر، فيأخذ من هذا المسرح ما ينمى طاقاته الإبداعية، وما يفجر داخله رؤى إخراجية جديدة، ويستبعد خطاياه وسلبياته، ولا يستوعب أو يمتص حسناته وإيجابياته حتى لايتحول إلى مجرد ناقل لإبداعات الآخرين، فتظل بصماتهم علامات إدانة لعروضهم ، وتصبح مهمة من يشاهد هذه العروض ممارسة عمليات المقارنة بين ما يشاهده وبين ما شاهده زمان، والنتيجة ليست لصالح المخرج الناقل وقبل تناول خطايا الإخراج المسرحى وجدت أنه من المهم استعراض المحاولات الأولى للإخراج ودور المخرج المعلم تم الحديث عن مجموعة من المخرجين الذين تركوا بصمات واضحة فى عالم المسرح .

ثم الحديث عن سيكولوجية الاخراجى المسرحى، وأود أن أشير هنا إلى أن مجموعة المخرجين الذين قدموا جهودهم المسرحية الرائدة، حصلت على بياناتهم وإبداعاتهم من مجموعة من الكتب والدراست والأبحاث خاصة كتاب المخرج الأستاذ أحمد زكى وأود أن أشير أيضا إلى أن المخرج المسرحى مثل الثقافة.. وقد يبدو للبعض أن هذه العلاقة متعسفة والحقيقة أن العلاقة بين المخرج والثقافة علاقة ارتباطية ومتينة جدا.. الثقافة هى الكل المركب من القيم والعادات والأعراف والتقاليد السائدة فى مجتمع ما.. والمخرج هو الكل المركب من مكونات الثقافة فضلا عن ضرورة امتلاكه لإمكانات الإبداع والتفسير والتحليل والابتكار والتخيل.. من ناحية أخرى فالمخرج ثقافة مجتمعة.. والعلاقة بين المخرج والمجتمع علاقة تأثيرية متبادلة المجتمع يؤثر فى المخرج ويطالبه بالتعبير عنه ومناقشة قضاياه.. والمخرج يؤثر فى المجتمع باختياراته للنصوص والتأثير بفكره وإبداعه .

والآن تعالوا بنا إلى سؤال هام جدا، ومحير جدا.. من هو أول مخرج فى التاريخ ؟.

الإجابة .. صعبة جدا.. وعلى الرغم من المحاولات المخلصة والجادة للعديد من الباحثين والمهتمين بالمسرح إلا أن هذا السؤال ظل خشبة مسرح مغلقة الستار لايعرف من ينظر إليها ماذا تخفى وراءها.وسبب عدم القدرة على التحديد الواضح والدقيق لظهور أول مخرج فى التاريخ والإجماع على هذا التحديد، هو عدم وجود بداية محددة أو مقنعة يؤكد صاحبها أنه صاحب الحق فى الحصول على لقب أول مخرج فى التاريخ.. أو أول من مارس هذه اللعبة الإبداعية الممتعة .

محاولات إخراجية فرعونية

ايكرونفرت.. اسم لأحد المبدعين الفراعنة.. استعانوا به ليذهب إلى بلدة أبيدوس للإشراف على إعداد وتنفيذ مسرحية بعنوان الآلام.. هذه المسرحية التى تتناول أسطورة أوزوريس، هذا التكليف منحنا الحق فى استنتاج حقيقة مؤداها أن ملامح الإخراج والمحاولات الأولى له بدأت فى مصر القديمة لأن من مهام المخرج فى المسرح المعاصر الإشراف على إعداد وتنفيذ العرض المسرحى.. بل أن الإشراف يقوم به بعض المخرجين المعروفين فى العروض المسرحية التى يقدمها المخرجون الجدد. . وتنفيذ العروض المسرحية يتولاها أشخاص يطلق عليهم.. مخرجون منفذون.. لكن نفرت تولى إعداد وتنفيذ مسرحية الآلام وهذه الوظيفة تعد من الملامح الأولى والمحاولات الإخراجية التى ظهرت فى مصر القديمة .

المخرج المعلم

وقبل ظهور المخرج المسرحى بملامحه ودوره الواضح ووظيفته المعروفة اتخذ الإخراج أشكالا تجريبية حتى أصبح على الصورة المعاصرة.. كان الاخراج مجموعة معلومات تتوفر للقائم بعمل المخرج وكان هذا الشخص معروفا عند الإغريق بإسم دايداسكانوس بمعنى المعلم الذى يتولى توصيل المعلومات للمشاركين فى المسرحية من ممثلين وراقصين وكورال.. وهذه المعلومات المسرحية.. كانت تتضمن مجموعة من القواعد والأهداف والأسس التى تحدد شكل العمل المسرحى .

إذن تحددت وظيفة المخرج المعلم، فى توصيل معلومات مسرحية للعاملين معه.. وعلى ذلك لم يكن مطالبا بالإبداع..ولم يكن من حق أحد أن يحاسبه كما يحاسب النقاد المسرحيين مخرجى المسرح بعد وضوح دور المخرج وتحديد مسئولياته .

بعد المخرج المعلم، ظهرت تجارب أخرى على طريق البحث عن الصيغة المحددة للمخرج.. هذه التجارب كانت قبل ظهور الإخراج بصورته الواضحة.

ومن أبرز هذه التجارب محاولات سوفوكليس وشكسبير وموليير وجوته وغيرهم كثيرون.. وهؤلاء كانوا يتعاملون مع الممثلين من خلال معرفتهم بحقوق وواجبات الممثل. وما يجب عليه أن يفعله.. وكان هؤلاء أيضا يتولون مسئولية تنظيم حركة الممثلين بصورة تقليدية تهتم أساسا بالسماح لجميع الممثلين بالظهور دون أن يحجب ممثل زميلا له على خشبة المسرح .

أى أن تركيز المخرج كان على حركة الممثلين وليس إيجاد العلاقة - تقنيا - بين مختلف عناصر العرض المسرحى.. حتى الحركة كان التركيز فيها على ظهور جميع الممثلين دون أن يحجب أحدهم الآخر أثناء التمثيل بمعنى أن مفهوم المحاولات الأولى بممارسة فن الإخراج لم تكن تعنى بوظيفة الحركة وأهمية المحاولات الأولى لممارسة فن الإخراج لم تكن تعنى بوظيفة الحركة وأهمية أن تكون مدوفعة بالمعانى التى تحملها الجمل الحوارية.ودلالة الحركة بالنسبة للموقف ومشاعر الشخصية والعلاقات بين الشخصيات.. وجماليات الحركة ، سواء حركة الممثل الواحد أو التشكيلات الحركية فى الفراغ المسرحى.

أول مخرج

بعد هذه المحاولات.. تجمع الدراسات و الأبحاث على أن ظهور المخرج المسرحى كان على يدى دوق ساكس مييننجن.. فهو صاحب المبادرة الأولى المحددة على طريق ممارسة فن الإخراج وكان ذلك عام ١٨٧٤.. وفي هذا العام ظهرت فرقته فى برلين.. ويرجع سبب إجماع الدارسين على أحقية دوق ساكس مييننجن فى أنه أول مخرج فى تاريخ المسرح إلى الجهود الواضحة التى بذلها مع فرقته فى مختلف عروضها.. ويرجع إليه الفضل فى وضع المعايير التي انطلق منها القائمون على التنظير للإخراج المسرحى أو ممارسى الاخراج بصورة عملية وهذه المعايير هى :

- الاهتمام بإجراء تدريبات شاقة وحادة لمجموعة الممثلين.
- عدم الاعتماد على النجوم والتعامل مع الجميع على أساس الإمكانات والكفاءة .
- الاهتمام بجميع الأدوار.. فكل الأدوار فى المسرحية هامة.
- الاهتمام والتخطيط الدقيق للفرقة بهدف إحداث تأثير هام للعرض المسرحى.
- ابتكار أفعال حركية جديدة بعناية للتعبير عن الشخصيات والمواقف.

ومن هذه المعايير التى ابتدعها ساكس مييننجن نجد أنه وضع الأسس التطبيقية لدور المخرج.. بل أنه عام ١٨٧٤ اهتم بأمور يهملها كثيرون من مخرجي مسرحنا الحاليين.. فقد اهتم مييننجن بالتدريبات العديدة والشاقة لأعضاء فرقته حيث يظهر العرض المسرحى ناضجا وبالصورة التى تشرف الفرقة وتحصل على احترام الجمهور.. واليوم تظهر مسرحيات عديدة بعد «تدريبات الترابيزة» وكثيرا ما يرفع الستار عن مسرحيات لم يقم مخرجها حتى بتدريبات الأداء التى تضمن تقديم عرض مسرحى مقبول.. ومخرجو مسرحنا الآن يمنحون النجوم كل الاهتمام بداية من ترشيح النجوم للشخصيات الرئيسية ثم الاهتمام بهم أثناء البروفات وخلال مراحل العمل والإعداد حتى تظهر المسرحية .

هذا بالإضافة إلى العديد من المعايير التى وضعها ساكس مييننجن كأسس لممارسة عملية الإخراج، ولايهتم بها الآن مخرجون كثيرون.

الجهود التجريبية فى تطور الإخراج المسرحى .

خلال تاريخ المسرح وتطوره برزت جهود مجموعة من المخرجين قدم كل منهم محاولات تعد تجريبا فى تطور الإخراج هذا التجريب الذى يعبر عن رؤى هؤلاء المخرجين ووجهات نظرهم في

عملية البحث عن الذات الإبداعية فى دنيا الإخراج.. وفيما يلى نستعرض أبرز هؤلاء المخرجين وجهودهم فى تطوير عملية الإخراج المسرحى.

ساكس مييننجن

اهتم ساكس مييننجن بخشبة المسرح وأدخل المستويات المتعددة للتعبير عن طبيعة العلاقات بين الشخصيات..واتخذت فرقته «المينجرز» شكلا جماعيا يميزها عن غيرها من الفرق.. وكان مييننجن يؤكد على جماعية العمل عندما كان يشجع الممثلين على تبادل الأدوار كل ليلة مما يساعدهم على التخلص من الأداء بصورة ميكانيكية.. كما اهتم بالتشكيلات والتجمعات ومنحها أدوارا هامة فى العرض المسرحى.. واتبع نظاما قاسيا فى التدريبات ورغم ديكتاتوريته فى التعامل إلا أنه كان يمنحهم حق المناقشة ويستمع إلى مقترحاتهم وأفكارهم وتشدده فى النظام كان مع الجميع وامتد من الممثلين إلى مصممى ومنفذى الأزياء.. وحرص مييننجن على فخامة الأزياء بصورة جعلت الانبهار صفة تلازم مشاهدى عروض فرقته.وحظيت العلاقة بين التناسق الجمالى والمعنى باهتمام مييننجن.والمناظر عنده نابضة بالحياة تصميما وتنفيذا .. ومن هنا جاءت شهرته من الاهتمام فى بعث العلاقة بين حركة الممثل والديكور .

أندريه انطوان

يرجع إليه الفضل فى وضع بصمة المسرح الحر، أحد العلامات البارزة فى طريق تطور المسرح الفرنسى.. وقد ا كتشف دور المنظر المسرحى فى تشكيل المناخ النفسى.. كما اكتشف أن السكون والحركة بجميع أبعادها عناصر أخرى لفن الممثل تساهم فى توصيل مشاعر الشخصية.. .

قسطنتين ستانسلافسكى

ارتبط هذا المخرج بالواقعية السيكولوجية .وقد وضع منهجا متميزا فى فن الأداء التمثيلى.. هذا المنهج الذى نبع من عدة تجارب بمسرح الفن فى موسكو حيث قدم أول ماقدم مسرحية طائر البحر مستفيدا من لحظات الصمت بمؤثرات صوتية تساهم فى صناعة مناخ الأحداث.. وكان ستاتسلافسكى قد استخدم شكلا مختلفا لخشبة المسرح عندما طلب من مصممى المناظر بناء أرضية جديدة للمسرح تتكون من عدة مستويات.واهتم هذا المخرج بالتجريب المستمر مما دفعه إلى افتتاح استوديو مسرحى عهد به إلى ميرهولد أحد تلامذته لكنه أغلق الاستوديو عندما وجد أن أعمال تلميذه سلبت الممثل آدميته.. ومن تجاربه الإخراجية عرض حياة رجل حيث جعل الديكور وحدات رمزية لجذب انتباه الجمهور نحو الممثل ولكن هذه التجربة لم تحظ بالنجاح.. ويلفت ستانسلافسكى الانتباه إلى أن حالة الإبداع عند الممثل تنشأ من تحرير عقل ووجدان الممثل من كل توتر عصبى وعقلى حتى يصل إلى التركيز المطلوب وحظى المنهج الاستانسلافسكى باهتمام العديد من المتخصصين الذين أنشأوا معاهد للتدريب عليه فى أماكن عديدة فى أنحاء العالم .

جرانفيل باركر

أبرز تجارب هذا المخرج أنه اشترك مع زميل له اسمه اكدرن فى إدارة مسرح كورت فى لندن وقدما ٣٢ مسرحية فى ٣٣ شهرا.. وكان الاهتمام منصبا على تدريب الممثلين على الآداء البعيد عن المبالغة والتصرف كما يتصرف البشر العاديون وتركيز باركر على طبيعة الأداء كان منعكسا على النصوص التى يختارها وكان يطلب فى الموقف المسرحى أن يكتب بإسلوب طبيعى لا افتعال فيه.. لأن باركر كان موقنا بأن الغرض من المسرحية تفسير ظواهر الحياة وليس مجرد قيام الممثلين بمعاناة الاخرين أى أنه ينتمى إلى دعاة الواقعية المختارة .

جاك كوبوه

اهتم كوبوه بالحركة الراقصة فى بعض العروض.. وكان مسرحه مختلفا.. إذ كان مجرد قاعة مستطيلة ضيقة فى نهايتها درجات مقوسة رفيعة.. يؤدى إلى منصة لها باب على كل جانب وفى الخلف عمودان وطريق يودى إلى شرفة.. أما منطقة المسرح فقد تركت بدون افريز ولم يكن هناك ما يشير إلى وجود مقدمة مسرح أو أجنحة.. وكان الممثلون يخرجون عن طريق أبواب الشرف المجاورة ولم يكن هناك حد محدد وفاصل بين منطقة المسرح والقاعة.. وكان الديكور لايستخدم إلا نادرا.. التركيز فى مسرح كوبوه انصب على خلق المناخ المناسب الذى يعتمد على الإضاءة ويوصف كوبوه بأنه المعارض المعتدل للواقعية .

ماير هولد

أحد المجربين الثائرين الذى نادى بضرورة قيام المخرجين بإزالة وهم الواقعية مؤكدا على أن العالم الخارجى الواقعى موجود.. ولكن هذا المسرح وهذه المسرحية ليس هذا العالم لأن المسرح عالم من نوع آخر له واقعيته.. ويأتى الجانب التجريبى لآراء ماير هولد فى الغاء المناظر والتعامل مع منصة خالية من أى اكسسوار.. وقد يضاف إليها منصة أو منصتان وتوضع درجات.

ايروين بسكاتور

يتمثل التجريب المسرحى فى مسرح بسكاتور بالحيوية الصاخبة والضجيج والديكور المعقد والحركة الآلية المبهرة.. وبالتالى تحولت الشخصيات إلى رموز مجردة من الأسماء.. واستخدم بسكاتور آلات معقدة فكانت أجزاء المسرح ترتفع وتهبط وتدور وتنزلق.. وشرائح الفوانيس السحرية وأفلام السينما تعرض على الجدار الخلفى وكانت الأنوار الكاشفة تكتسح المسرح بالإضافة إلى مكبرات الصوت ودق الطبول وطلقات المدافع .

إدوارد جوردون كريج

ابتعد عن الواقعية وتخلص من الكواليس (الأجنحة) و كافة الزوائد الخلفية من ستائر وقطع ديكور واستغنى تماما عن المناظر المرسومة فى عمق المسرح واعتمد كريج فى مؤثراته المسرحية على مزيج من الفراغ والنسب الجمالية وإضافات شاملة من الأنظمة الضوئية الملونة.

وجهود كريج التجريبية تكتسب أهميتها من تأثيراتها التى لا تزال قائمة حتى الآن، بل ستظل قائمة طالما هناك رجال مسرح يتطلعون إلى التجديد المستمر والإبتكار الدائم والتمرد على النمطى والسائد بدون خوف ومنح كل عمل مسرحى روح التجريب الشاملة فى مختلف العناصر أو الجزئية فى بعض عناصره . والمشاهد عند كريج جاء للمسرح ليرى لا ليسمع .

أدولف آبيا

لأدولف آبيا فضل توجيه المخرجين الذين جاءوا بعده إلى أهمية توظيف الإضاءة بصورة إبداعية تساهم فى رسم مناخ الأحداث بالظلال. وأثرت آراء آبيا تأثيرا واضحا فى الإخراج المسرحى إلى بث الدراما الموسيقية .

بيتواف

روسى عاش فى فرنسا.. من أبرز المخرجين التجريبيين وهو جرىء فى تجاربه وكان يعرض مسرحياته بأقصى ما يمكن من الأساليب المبتكرة.. مثلا .. اخرج مسرحية تاريخية كانت تقتضى وجود عدد كبير من الجنود يحملون الحراب.. وضع الحراب وثبتها فى خشبة المسرح وأضاء رءوسها المدببة فقط. وعلى مستوى المضمون كان يتعمد إيقاف الحدث للتركيز على جزئية هامة.

تشارلز ويلان

اهتم بالمزج بين عنصرى العروض الساخرة فى المهرجانات وكشف العيوب الاجتماعية ونقدها.. وظهر ذلك فى مسرحيات زواج فيجارو، كوميديا السعادة الغيور .

برتولد بريخت

اهتم بريخت بتحرير المشاهد من الانبهار بسحر المخرجين الواقعيين الذين يصنعون عالما كله أحلام.. والمسرح عند بريخت طريقة تعالج الحالات الاجتماعية كما لو كانت تجرى عليها تجربة فى كل تناقضاتها.. ويطالب بريخت بأسلوب موضوعى من التحليل التمثيلى الملحمى.. وبريخت لا يجعل المشاهدين يستغرقون فى الأحداث بل يوقف الحدث ليعلق بأغنية وهذا ما أسماه بريخت مخاطبات موسيقية للجمهور.

لقد انتزع بريخت رقة الممثل وأصر على القيام بحركات بسيطة وطالب بأن يكون الكلام هادئا رصينا واضحا لايسمح بأى مراوغة عاطفية وكانت النتيجة الأسلوب الموضوعى الملحمى .

ومسرح بريخت يهتم بالإنسان الجديد الذى أسماه بريخت إنسان عصر العلم، فيساعده على تبديل الواقع بأسلوب علمى وينتقده من وجهة نظر إمكانياته المستقبلية وهكذا يحول المسرح إلى أداة للثورة الاجتماعية .. وبالتالى ينقلب المسرح التقليدى رأسا على عقب فيتحول من أداة ترقية إلي أداة تغيير .

بازيل دين

مخرج انجليزى ساهم فى إدخال تجارب عديدة من بينها استخدام المؤثرات على ستارة كبيرة مقوسة تستخدم كخلفية لديكورات المسرح (سايكوراما) تم تركيبها لأول مرة فى مسرح بلندن.. وكانت المؤثرات التصويرية فى أكثر العناصر وضوحا فى أعمال دين .

بيتر بروك

مخرج بريطانى الجنسية روسى الأصل له بصمات مميزة فى المسرح اشتهر بتقديم أعماله للخاصة والعامة وأسس استوديو للتدريب وتميز بروك بالتجربة والابتكار باستمرار فى عروضه،حتى عندما تولى منصب المدير الفنى بمسرح شكسبير الملكى قدم أعمالا تجريبية على أعمال بريخت وحرفية مسرح القسوة التي كانت محور اهتمامه فى بداية الستينيات ومن العروض التى مارس فيها إبداعاته التجريبية الملك لير.

جرزى جروتوفسكى

عرف المسرحيون المخرج البولندى جرتوفسكى بتجاربه فى المسرح الفقير.. المسرح الذى لايعتمد على التجميل أو الأزياء أو المناظر أو الإضاءة أو المؤثرات الضوئية.. وبدون كل هذه العناصر يمكن أن يوجد المسرح بشرط هام.. وجود العلاقة الحية بين الممثل والمشاهد ومسرح جروتوفسكى مسرح صغير من حيث مكان العرض وعدد مشاهديه وعدد ممثليه.. يسعى إلى الوصول بالممثل إلى النضج بدون تلقينه قواعد وإرشادات، والفلسفة النفسية لمنهج جروتوفكسى فى قوله «أن المشاهد يفهم شعوريا أو لاشعوريا أن هذا العمل دعوة له لأنه يعملُ مثله وهذا دائما يثير عنده المعارضة لأن عملنا اليومي منصرف إلى اخفاء حقيقة أنفسنا لا عن العالم الخارجى فقط بل عن أنفسنا أيضا.

ويرتكز جوهر مدرسة جروتوفسكى على التخلص من المقاومة العضوية للجسد فى سبيل المنهج النفسى.. والنتيجة الوصول إلى علاقة حرة بين نبضه الداخلى ورد الفعل الخارجى بطريقة تجعل النبض الداخلى انعكاسا خارجيا وبذلك يفسح الجسد الطريق أمام سلسلة من النبضات النفسية التى تصل إلى المشاهد .

والتجريب في استخدام الإضاءة عند جروتوفكسى هو تعامل الإضاءة مع الممثل والمشاهد فى نفس الوقت.. بالنسبة للمشاهد كثيرا ما كانت الإضاءة تغمر أحد المشاهدين تعبيرا عن أهميته فى التركيبة المسرحية .. وبالنسبة للممثل من الممكن أن لا تسقط علية الإضاءة من مصدر معين ولكن الأداء يصل إلى ما يسميه جرتوفسكى «الإضاءة السروجية».

وهذا الفنان يرفض الموسيقى سواء حية أو مسجلة ويؤكد على أن العرض بدون موسيقى يتحقق له النغم الموسيقى الذى يتكون من أصوات الممثلين اعتمادا على أن الممثل أبرز ما فى العرض المسرحى .

جوليان بك

أسس مع زوجته ومجموعة من المسرحيين المسرح الحى وهو مسرح طليعى ثائر فنيا وأيديولوجيا وقد اعتمدت فرقة المسرح الحى على أسلوب أنتوين أرتو وهو أسلوب القسوة والعنف.

الدراسة النفسية المتعمقة وبصورة مستمرة مسألة ضرورية بالنسبة للمخرج .. لأن التعرف على تكوين الشخصية والدوافع والشعور واللاشعور ودراسة مختلف أعراض المشاكل النفسية تجعل المخرج واعيا بالجوانب النفسية للنصوص التى يتعامل معها ويترجمها إلى عالم حى يتكون من حركة وإضاءة وديكور وملابس.. وتصبح الدراسة النفسية ضرورة عندما تكون الأعمال الدرامية قائمة على جوانب نفسية مما يجعل المخرج أكثر حاجة إلى الدراسة النفسية لموضوع المسرحية.

والدراسة النفسية ليست هامة فقط فى التعامل مع الدراما ولكنها هامة فى مختلف تعاملات المخرج.. فى العلاقة بينه وبين الممثلين تلك العلاقة التى تجعله يمارس دور الديكتاتور لكنه الديكتاتور المحبوب الذى يحبه الجميع ويحترمه الجميع وينتقدون آراءه ووجهات نظره بحب واقتناع مع مراعاة المواهب الإبداعية التى لابد أن يتمتع بها المخرج والدراسة النفسية تمكن المخرج من فهم المتعاملين معه من ممثلين وفنيين وتحديد الأساليب السلوكية المناسبة التى تجعله يتغلب على المشكلات التى تظهر قبل وأثناء العمل فى المسرحية والتى يعوق عدم مواجهتها بوعى وحسم - استمرار ونجاح العمل الفنى .

ونأتى إلى الجانب النفسي وأهميته في مختلف عناصر العرض المسرحى.. الإضاءة على سبيل المثال - لابد وأن تقوم بتوصيل المشاعر النفسية للشخصية ومناخ الحدث وملامح المكان.. وكل لون له دلالة نفسية وتداخل الألوان له دلالة ودرجة وضوح اللون له دلالة وتوقيت نزول وانسحاب الإضاءة له دلالة.. وكل ذلك يصل إلى ا لمشاهد فيساعد على متعة التلقى.. نفس المسألة بالنسبة لبقية عناصر العرض المسرحى ..

أما فيما يتعلق بالجمهور فدراسة احتياجات الناس والشعور النفسى العام الذى يعيشه المجتمع فى توقيت معين، يتطلب من المخرج الدقة فى انتقاء النصوص المناسبة القادرة على جذب الجمهور من ناحية وإعطائه الجرعة التى تتناسب مع مشاعره وتلبى احتياجاته النفسية من ناحية أخرى .

والآن تعالوا نستعرض أهم خطايا الإخراج فى مسرح الهواة

التعامل الخجول مع النص المسرحى

لكل إنسان اهتمامات خاصة توجه اختياراته، ولكل إنسان رغبات يسعى سعيدا إلى تحقيقها، سعيدا بممارستها ، سعيدا بنتائجها مهما كانت مستويات هذه النتائج، والنص المسرحى أحد الرغبات الإنسانية المشروعة للمخرج، ومن حقه ممارسة هذه الرغبة بسعادة تتمثل فى اختيار موضوع النص الذى يمثل منطقة جذب للمخرج طبقا لاهتماماته .

هذه المقدمات المنطقية البديهية تؤدى إلى نتيجة هامة وهى حق المخرج فى اختيار النص الذى ينفعل به ليتفاعل معه ويقدم للحركة المسرحية إبداعا جميلا .

والمخرج الذى يتنازل عن هذا الحق ، مسئول عن نتائج تنازله وتفريطه في حقه، وعندما أجد مخرجا من هذا النوع، وأسأله عن أسرار تنازلاته لا أسمع ردا مقنعا، البعض يقول «غصب عنى» والبعض يردد الفرقة اختارت النص، والبعض الثالث يؤكد « دا أحسن النصوص السيئة فى إدارة المسرح»، وهكذا كلها أعذار تثير غيظا أكبر من الغيظ الذى تثيره العروض نفسها .

والأفضل للمخرج «الخجول» عدم الموافقة على النصوص التى تفرض عليه، بدلا من الظهور بصورة سيئة تظل ملتصقة به لدى النقاد ومتابعى حركة مسرح الهواه، بل والفرق المسرحية نفسها، إلى أن يقدم عملا جيدا يمسح به خطايا العمل السابق.

ومظاهر الخجل عند اختيار النصوص عديدة.. فقد يلتقى مؤلف معروف بالمخرج الخجول، ويتحدث معه عن رغبته فى منحه نصا رائعا وعظيما، ومن الممكن أن يقوم بانقلاب فى حركة المسرح فى مصر والعالم العربى، ومن الممكن بقليل من الاجتهاد أن يغزو العرض المأخوذ عن نص المؤلف المعروف حركة المسرح فى العالم كله.. بالطبع يفرح صديقنا المخرج الخجول، ويعد نفسه لإخراج النص المعجزة، ويحصل على النص، ويقرأ النص، ويكتشف أنه «نص نص» أو «ربع نص» أو يجد أنه لايفهم هذا النص، ولايتفاعل معه، ولايجد فيه ما يجذبه لإخراجه، أو يفجر طاقات إبداعه، وهنا يجد المخرج نفسه فى مأزق، مع أن المسألة بسيطة جدا، والمفروض فى مثل هذه الحالة أن يقوم بإعادة النص إلى السيد المؤلف، ليس لأنه نصا ضعيفا، ولكن لأنه نص لم يستطع الانفعال به، ومن الممكن أن يقدمه مخرج آخر، ويتمنى المخرج الخجول كل التوفيق للمؤلف وللنص الكبير، هذا ما يجب أن يحدث، لكن مايحدث أن المخرج الخجول يضطر إلى التعامل مع النص، وهومجبر أو مكره أو مضطر ، فقد يكون المؤلف ناقدا يمتلك مساحة فى جريدة أو مجلة ويكون من أولئك النقاد معدومى الضمائر الذين يفرضون النصوص بحد القلم، وهنا يخاف المخرج أن يتناوله هذا المؤلف الناقد ويطارده بقلمه.. وقد يكون المؤلف مسئولا عن ميزانيات فرق الهواه أو إدارات فرق الهواه، أو نصوص فرق الهواه، ولذلك يرى المخرج الخجول ضرورة تنفيذ النص «تبع» السيد المسئول، أو النص الذى يوصى عليه السيد المسئول .

هذا فيما يتعلق بالخجل على مستوى الاختيار فى أهم مرحلة من مراحل الإعداد والاستعداد لتقديم العرض المسرحى.. أما الخجل الإبداعي فيتمثل فى تعامل المخرج الخجول مع مضمون النص، فقد يكون النص لمؤلف صاحب اسم كبير فى التأليف المسرحى، وربما يسبب هذا الاسم الرعب للمخرج فيفضل أن يسير بحوار النص ويخاف من التعامل الإبداعى حتى لايغضب المؤلف الكبير والنتيجة ظهور العرض كنص يقرأه الممثلون على منصة المسرح، وهكذا يؤدى الخجل إلى

عمل مسرحي بدون تأثير فلا يرضى مؤلفه ، ولايرضى الجمهور الذى شاهده، لأن المخرج الخجول تنازل عن حقه فى إرضاء نفسه منذ اللحظة الأولى التى قرر فيها التعامل مع النص .

اقتحام المسرح قبل الاستعداد بالتثقيف والتدريب

المسرح ليس بابا مغلقا يمكن أن يفتح أمام من يستطيع أن يقتحمه بقوة وعنف، ولكن المسرح عالم مفتوح يستقبل الموهوبين والمبدعين ويمنحهم النجاحات، ويرفض المقتحمين الذين يريدون فرض أنفسهم عليه بالقوة. والدخول إلى عالم الإخراج المسرحي فى حاجة إلى الاستعداد بالتثقيف والتدريب، لأن الثقافة بالنسبة للمخرج زادا يجعله قادرا على إقامة الحوارات مع المشاركين معه فى مختلف عناصر العرض المسرحي ، ويمتلك إمكانات النقاش الذكى المقنع، ويستطيع بثقافته اجتذاب ممثليه إلى عالم الثقافة ، ثم يملك المخرج بالثقافة القدرة على اختيار النص المناسب وإقامة حوار إبداعي مع أحداثه وشخصياته .

والظاهرة المثيرة للضيق، ندرة عدد المخرجين المثقفين فى مسرح الهواه، وكأن بينهم وبين القراءة عداء لايملك مجلس الأمن إنهائه، ويظهر تقصير المخرجين فى تثقيف أنفسهم فى الندوات التي تعقب العروض وفى الحوارات التى يقيمها بعضهم مع النقاد فى اللقاءات العادية وبعيدا عن الإطار الرسمى، وتظهر الآثار السلبية المترتبة على عدم التثقيف، وعدم الاهتمام بالقراءة ، فى ردود أفعال المخرجين وتعليقاتهم وسلوكياتهم بشكل عام.. وإليكم بعض السلوكات السلبية المترتبة على عدم الاهتمام بالتثقيف :

- عقب تقديم أحد عروض مهرجانات التصفيات النهائية فى إحدى محافظات الجنوب، أقيمت ندوة وانفعل المخرج ولم يستطع التحكم فى ردود أفعاله ، وأخذ يصف أعضاء فرقته أوصافا يدخل الكثير منها فى قائمة القذف والسب، وعندما وصل إليه استياء الحاضرين - سواء الجالسين بجواره على المنصة، أو حضور الندوة - أفلت منه زمام التحكم تماما ، وبدلا من اعتذاره عن خطاياه التى ارتكبها في حق اعضاء الفرقة التى قدمت عرضه، خلع حذاءه وضرب رأسه وهو يقول «أنا اللي جبته لنفسى لماوافقت اشتغل مع الناس دى».. وكان موقفا غريبا عجيبا مثيرا لمشاعر الضيق والشفقه لأن العديد من حضور الندوة اعتقدوا أن المخرج المسكين «اتجنن» وبعد أنتهاء الندوة، سألت المخرج عن سر هذا السلوك الانفعالى الغريب، فبرر سلوكه بسبب تعمد أعضاء الفرقة تعطيله، وتضييع وقته، وأنهم كانوا يحضرون التدريبات بعد الموعد المتفق عليه بعدة ساعات، ولايتقبلون تعليماته بجدية، ويتهاونون فى تنفيذ توجيهاته.. قلت للمخرج المنفعل، هذه السلوكيات من أعضاء الفرقة، دليل علي غياب التفاهم والانسجام بينك وبينهم، هذا بالإضافة إلى تنازلك عن أبسط وأهم حقوقك، وهو اتخاذ قرار فورى يترك الفرقة عند اكتشاف الاصرار على التهاون وعدم الجدية وعدم احترام المواعيد المتفق عليها، لكنك تنازلت وأخرجت العرض وقدمته فى

تصفية سابقة وتم تصعيده وقدم مرة أخرى، وهنا كان من واجبك الاحتفاظ بمشاعرك السلبية داخلك، واتخاذ قرار داخلى بعدم التعامل مع هذه الفرقة مرة أخرى، لأن السلوك الذى حدث منك أثناء الندوة لايمكن لأحد أن يتقبله مهما كانت الدوافع والمبررات .

– معظم المخرجين – غير المثقفين – يلجأون إلى الاختباء خلف المعوقات المالية والإدارية، ويقومون بإحالة عدم توفيقهم فى تقديم عروض جيدة إلى نقص الإمكانات أو السفر الطويل والانتقال من مكان إلى مكان لتقديم العرض أو تعنت بعض المسئولين الماليين والإداريين وقيامهم بتعويق تقديم العمل المسرحى، وقد تكون هذه الأسباب حقيقية، بل هذه الأسباب وغيرها حقيقية وموجودة فى العديد من المواقع التى تعمل بها فرق الهواة المسرحية، لكن هذه الأسباب ليست المسئول المباشر عن تقديم العروض غير الجيدة، وفى ظل هذه الظروف يقدم مخرجون آخرون عروضا متميزة لأن السلوكيات التى يسعى بها المخرج لمواجهة أية معوقات والموهبة والإبداع أساس النجاح والتغلب على مختلف المشكلات وتقديم العروض المتميزة، والذين حضروا مهرجان نوادى المسرح فى الاسماعيلية (١٩٩٦) لايمكن أن ينسوا أعضاء فرقة نادى مسرح ملوى الذين قضوا (١٣ ساعة) من مدينتهم بمحافظة المنيا إلى الاسماعيلية، وكان معظمهم يستعدون لأداء امتحانات آخر العام فى الكليات والدبلومات الفنية، وبمجرد حضورهم أجروا عدة تدريبات استعدادا لعرضهم الصعب المعقد العنيف ملح فى جرح، وقدموا عرضا صفق له جمهور الاسماعيلية كثيرا وسافروا بعد التصفيق مباشرة لأن مقاعد الامتحانات تنتظرهم فى التاسعة من صباح اليوم التالى .

– كثير من المخرجين يتعاملون بانفعال غير منضبط مع الآراء النقدية التي لا تتفق مع عروضهم مثل المخرج الذى وصف أعضاء الندوة التي عقدت فى مهرجان جامعة قناة السويس (١٩٩٦) بأنهم لم يفهموا عرضه، ولم يستوعبوا رؤاه الإخراجية .

وسلوك هذا المخرج يتكرر كثيرا فى الندوات عندما يهاجم المخرجون النقاد لمجرد أنهم لم يقدموا طقوس الإعجاب والاندهاش بالعرض و العبقرية للمخرجين. وأود أن أقول لهؤلاء الأصدقاء.. الاختلاف فى وجهات النظر أمر طبيعى وعدم تجاوب بعض النقاد مع بعض العروض أمر طبيعى، وقيام بعض النقاد بتصفية الحسابات مع بعض المخرجين سلوك غير نقدى لكنه وارد وقد يحدث، بل قد يقوم بعض النقاد بتحليل بعض العروض من خلال آراء ظالمة، كل ذلك وارد ويمكن أن يحدث، والمفروض أن يكون رد فعل المخرج توضيح وجهة نظره، والرد على آراء النقاد، وتفنيد وجهات نظرهم، من خلال منطق وقدرة على الإقناع تجعله يكسب الجولة لصالحه، وبدون انفعالات سلبية تنتج هجوما يشعل معارك ليس من حق أحد أن يشغل الجمهور بها لأنه ليس مسئولا عن متابعتها.

– بعض المخرجين يقومون بتبرير عدم حصولهم على جوائز فى المهرجانات بوجود خلافات سابقة بينهم، وبين عضو أو أكثر من أعضاء لجنة التحكيم، وهذا الكلام الغريب ليس له معنى، وحتى إذا كانت هناك خلافات بين المخرج وأحد أعضاء لجنة التحكيم فهو عضو من خمسة أعضاء، ومهما كان هذا العضو مختلفا مع المخرج، ومهما كان يتمتع بتأثير ومكانة نقدية كبيرة، فلا يمكن أن يؤثر على أربعة أعضاء معه فى نفس اللجنة، من الممكن أن يقوم بعض أعضاء لجان التحكيم بتصفية حساباتهم مع بعض المخرجين وعدم منحهم الدرجات التى يستحقونها ، لكن الأعضاء الآخرين سيقومون بمنح الدرجات المناسبة ويمنحون المخرج إذا كان مبدعا الدرجات التى يستحقها .

وهكذا نجد أن عدم التثقيف الذاتى أو التقصير فى ممارسته أو القراءات المتباعدة سلوكيات تنتج سلبيات سلوكية من المخرجين، هذا بالإضافة إلى فوضى المصطلحات وانعدام الوعى بالمفهومات الدرامية والمسرحية، مما يدفع بالمخرج إلى مواقف تظهره بصورة سيئة، سواء وهو يتحدث عن المصطلحات مثل المخرج الذى يقول «أنا لقيت أن الفوليشر أحسن حاجة للمشهد دا» والمخرج طبعا يقصد بالفوليشر «الفلاشر».. أو المخرج الذى يسمى إضاءة الالترا، النور الأزرق أو النور البنفسجى.. هذا بالإضافة إلى الأخطاء المتعلقة بالمذاهب والمدارس المسرحية وأخطاء نطق أسماء مؤسسيها.. ولو حرص هؤلاء المخرجون على حضور الندوات، ولو حرصوا على اقتناء الكتب المسرحية، ولو حرصوا على القاء الأسئلة والاستفسارات فى مختلف اللقاءات التى تجمعهم بالنقاد أو المتخصصين المحترفين فى مختلف عناصر العرض المسرحى، ما وقعوا فى تلك المواقف الصعبة .

هذا فيما يتعلق بالجانب التثقيفى ودور التثقيف الذاتى فى تشكيل شخصية المخرج المسرحى وتأهيله لدخول هذا العالم الساحر المعقد، أما فيما يتعلق بالاستعدادات التدريبية، فالمخرج الذى يريد أن يبدأ حياته المسرحية بداية سليمة، عليه تسليم نفسه إلى مخرجين أصحاب خبره سبقوه إلى دخول هذا العالم، واكتسبوا خبرة معقولة فيه، سواء على مستوى مسرح الهواه، أو فى المسرح المحترف، لأن المخرج الذى يعمل بالإدارة المسرحية ويساعد فى اخراج أكثر من عرض يكتشف هذا العالم المزدحم بالناس والديكورات والاكسسوارات والمشاكل، ودخوله عالم الكواليس، أو عالم ما وراء المنصة المسرحية يمنحه العديد من الخبرات فى التعامل مع التوقيت المناسب لدخول الممثلين، والقيام بالتنبيه المستمر عليهم قبل دخلاتهم بوقت مناسب، واكتساب خبرة التعامل مع المواقف المفاجئة والطارئة التى تحدث فى الكواليس، والتنبيه على الممثلين والراقصين بالحرص على التأكد من الملابس والاكسسوار ، بل يتأكد هو من ذلك بنفسه، هذا بالإضافة إلى إقامة العلاقات المهنية الطيبة مع الممثلين والمسئولين عن تغيير الديكورات والتعامل مع المخرجين

أصحاب الخبرة يكسب مخرج المستقبل خبزة التعامل مع الممثلين، واكتشاف أكثر من مدرسة في أساليب الإخراج والقراءة الإبداعية للنص وتسجيل الحركة، ورسم خطة الإضاءة والمناقشات المستمرة مع فنانى الديكور والاستعراض والموسيقى والأشعار لأن المخرج هو القائد لكل مجموعة العمل فى العرض المسرحى، ولابد أن يعقد جلسات عمل ونقاش مستمرة ليعرض رؤيته وأحلامه، ويستمع إلى رؤى الآخرين، وإمكانية تحقيق الأحلام .

إن التثقيف الذاتى والحرص على التدريب جناحان يطير بهما كل من يرى فى الإخراج عالمه الجذاب، وبدونهما، المشكلات عديدة والإبداعات نادرة ، وربما منعدمة .

الانحياز للصورة المسرحية وتهميش فكر المؤلف

الدور المتوقع للمخرج أن يضع فكر المؤلف داخل الإطار الذى يبرزه ويفسره ويقدمه للمشاهدين فى صورة تحمل جماليات بصرية تبرز مضامين النص المسرحى، ولا تقفز فوقها أو تتجاهلها أو تسيطر عليها وتقوم بتهميشها والمفروض أن يقوم المخرج بقراءة مالا يكتبه المؤلف.. بمعنى قراءة الملامح النفسية للشخصيات، ويصادق الشخصيات ويقيم علاقات معها، ويحاورها ويستمع إلى حوارها حتى يضعها فى المكانة المناسبة مراعيا علاقات الشخصيات ببعضها، وعلاقاتها ببقية عناصر العرض المسرحى وقراءة ما بين السطور التى كتبها المؤلف .

وفى مسرح الهواه ثلاث فئات للمخرجين من حيث علاقتهم بالنص المسرحى

الفئة الأولى : تضم المخرجين الذين يهتمون بالجانبين الجمالى البصرى والفكرى، بحيث يساهم الجانب الجمالى فى إقامة علاقة التواصل مع مضامين النص ولا تطغى الصورة المسرحية على ما يتضمنه النص من أفكار، وما يناقشه من قضايا.

الفئة الثانية : تضم المخرجين الذين يهتمون بالصورة المسرحية على حساب قضايا وأفكار النص، وهؤلاء المخرجون يسخرون جهودهم الإبداعية فى تقديم صياغات حركية وتشكيلية تجذب عين المتلقى، وتحرمه متعة التعامل العقلى مع أفكار النص، وهذا الإسراف البصرى غالبا ما يؤدى إلى إزعاج المتلقى الذى يمل الصورة المسرحية المزدحمة بالمرئيات مهما كانت هذه المرئيات جميلة .

الفئة الثالثة : وتضم المخرجين الذين يقدمون النص مجتهدين فى إبراز فكر المؤلف لكنهم لايهتمون بجماليات الصورة المسرحية ، مما يؤدى إلى تقديم عرض جاف، لايمنح المشاهد متعة تلقى صورة مسرحية جميلة، وهنا يصاب المشاهد بمشقة التلقى الفكرى الجاف لعرض يفرض عليه عمليات شاقة من اللهاث وراء الأفكار ومعانى الحوار لتفسيرها وتحليلها وتأملها والتفكير فيها ، دون أن يتلقى متعة جمالية تساعده على تقبل هذه الجرعة الفكرية الشاقة .

وإذا كنت ممن يرفعون الكارت الأحمر للمخرجين الذين يهتمون بالصورة المسرحية وجمالياتها

مع تهميش فكر المؤلف، فإننى أرفع نفس الكارت للمخرجين الذين يسرفون فى تقديم فكر المؤف بصورة جافة مهملين جماليات الصورة المسرحية، وتختفى الكروت الحمراء والصفراء، وتنطلق التصفيقات إعجابا بالعروض المسرحية التى يقدم مخرجوها أفكار وقضايا المؤلفين من خلال صورة جمالية تبرر هذه الأفكار وتعمق عناصرها، فتصل القضايا فى إطار من متعة التلقى .

ويعتبر عرض ترنيمة الكلمة والموت (مهرجان نوادى المسرح بالاسماعيلية - ١٩٩٦) أحد نماذج العروض المسرحية التى ينحاز مخرجوها إلى الصورة على حساب الكلمة والفكر والمضمون.. فقد اهتم محمد فؤاد مخرج العرض بكل ما جاء على خاطره من أدوات لتجميل الصورة المسرحية :

- استخدام مصادر إضاءة ودرجات لونية وتداخلات ضوئية لونية، تجعل من حركات الإضاءة لوحات تشكيلية ضوئية ممتعة بصريا .

- الاعتماد على التشكيلات الحركية والجمل الحركية الراقصة والتناغم بين حركة الفتيات المؤديات الحركيات والممثلات فى نفس الوقت، وحركة وحدات الديكور المتحركة فى تداخل وانسحاب وتقدم.

- الاستعانة بمشاهد سينمائية تجريدية تقدم المساندة البصرية للموسيقى التصويرية الفاصلة بين المشاهد .

هذه الأدوات البصرية التى أسرف المخرج فى استخدامها، وبالغ فى الاستعانة بها، ووجه إليها القدر الأكبر من اهتماماته الإبداعية، ابتلعت الكلمة، وأصبحت أحداث وشخصيات وكلمات الشاعر صلاح عبد الصبور، مجرد خلفية باهتة للصورة المسرحية البراقة، وأضاف المخرج أعباء شاقة إلى المشاهدين حيث المعاناة من محاولة مد جسور التفاهم بينهم وبين أشعار صلاح عبد الصبور الدرامية الرائعة التى تضمنتها مسرحية مأساة الحلاج، وتعبنا كثيرا ونحن نجرى وراء فكر صلاح عبد الصبور، وكلما أمسكنا بخيط فكره، جذبها المخرج بعناصر الصورة المسرحية التى منحها جهده، وتأخذنا جماليات الصورة، ونبذل الجهد من جديد للعثور على صلاح عبد الصبور بين زحام جماليات الصورة المسرحية، ونمسك من جديد بشخصية من شخصيات مأساة الحلاج، ونسعد بمتابعة الشحنات الإبداعية للشاعر المسرحى، لكن المخرج لايمنحنا حق اللجوء إلى هذه السعادة، لأنه يبعث بكتائب الإضاءة والحركة والرقصات والاستعراضات والمشاهد السينمائية ، فيحرمنا من الاستمتاع بفكر الكاتب الذى لجأ إليه ثم قام بتقطيع نصه مأساة الحلاج واختار منه أجزاء تتداخل مع اهتماماته الإبداعية بالصورة المسرحية .

هذا السلوك من المخرج أتعبنا، لأنه لم يجعلنا نستمتع بالصورة المسرحية استمتاعا كاملا، ولم يمنحنا حق المتابعة العقلية لفكر المؤلف، ولو استغنى المخرج عن المقاطع التى انتزعها من

نص مسرحي شعرى متكامل، لتحول عرضه إلى عرض حركى، يقوم فيه المشاهد بالإسقاط الدرامى طبقا لتركيبته النفسية والثقافية ويستمتع في نفس الوقت بجماليات الصورة التي اهتم بها المخرج اهتماما واضحا، وانحاز إليها انحيازا أثر على فكر المؤلف وكلمته ورسالته، ولو تعامل المخرج مع فكر المؤلف بموضوعية وحب ، كان سيوظف الصورة المسرحية الجمالية لإبراز فكر المؤلف، محققا المتعة المتكاملة من خلال جماليات الصورة المسرحية وتحقيق المتعة الفكرية.

والصورة المسرحية المعقدة المركبة من العديد من الأدوات والأساليب التي يلجأ إليها المخرجون فى عروض مسرح الهواه، خطيئة إخراجية تمنعنا من الشعور بمتعة تلقى هذه العروض بالإضافة إلى تغيير مسارات بعض المخرجين الذين يشتهرون بالتميز الإبداعى الإخراجى عندما يقدمون صورة مسرحية جميلة وبسيطة وتخدم مضمون النص المسرحى، وعندما يلجأون إلى الصورة المسرحية المعقدة المركبة المزدحمة، يرهقون مشاهديهم وتبتلع الجماليات المبالغ فى تقديمها مضامين النصوص التي يقدمونها.

المخرج حمدى طلبه أحد هؤلاء المخرجين. فقد استطاع هذا المخرج الحصول على مكانة جيدة بين مخرجى مسرح الهواه المتميزين بعروض تستند إلى نصوص من قلب الواقع فى مدينة بنى مزار المنياوية بجنوب مصر، وقدم طلبه عروضا اهتم فيها بجماليات الصورة المسرحية لكن ليس على حساب مضمون النص، بل كانت الجماليات تساهم فى تقديم مضمون النص بإسلوب يدعو المتلقى إلى التأمل والمناقشة وإقامة حوار فكرى مع أحداث وشخصيات النص والجمل الحوارية الواردة فيه، وظهرت هذه المميزات فى عرض باب المزار (مهرجان نوادى المسرح الثانى - الاسماعيلية - ١٩٩٢) ، وبحر التواه (مهرجان نواد بالمسرح الثالث - الاسماعيلية ١٩٩٣)، وحصل حمدى طلبة على جائزة أحسن مخرج عن العرضين فى المهرجانين ، كما حصل العرضان على عدة جوائز لعناصر أخرى. وعندما لجأ حمدى طلبة إلى الصورة المسرحية المعقدة المركبة سواء على مستوى التشكيلات الحركية أو الرؤية التفسيرية للنص الذى كتبه جلال عابدين بعنوان الحسومات (مهرجان نوادى المسرح الخامس - دمياط ١٩٩٥) فقد تميزه، لأنه اهتم بالصورة المسرحية المركبة، وقدم العرض مزدحما بالتشكيلات الحركية التى ظهر بعضها بطيئا متثاقلا، وجاء بعضها الآخر مكررا بدون مبرر، وبالتالى ضاع الحوار الفكرى الذى كان طلبة يقيمه مع المشاهدين لأن الاهتمام الزائد بالصورة المسرحية أدى إلى ضياع الفكرة الأساسية وبالتالى تبعثرت القضية التي يطرحها النص، وكان هذا العرض مثيرا للتساؤلات حول مستوى حمدى طلبة، خاصة عند الذين يتابعون أعمال هذا المخرج الذى تمكن ببساطة تشكيلاته، وإبداع جماليات الصورة المسرحية التى تحتضن فكر المؤلف أن يحصل على مكانة متميزة فى المهرجانات وكانت الفرق المسرحية الأخرى تعمل ألف حساب لفرقة نادى مسرح بنى مزار، وكان

حمدى طلبه الغول الذى يخشاه كل المخرجين، وبالفعل استطاع هذا المخرج أن يكون الجوكر الذى يحصد الجوائز الأولى له ولعناصر عديدة فى العروض التى أخرجها ، تلك المكانة المتميزة، وهذا النجاح الرائع. ابتلعته الصورة المسرحية المعقدة، لأن ما يزيد عن الحد، ينقلب إلى الضد، خاصة فى المسرح الذى يتطلب التعامل بميزان إبداعى حساس مثل موازين الذهب.

والأمثلة على سلبيات الاهتمام بالصورة المسرحية على حساب المضمون أكثر من أن نعدها. والمخرجون الذين نجحوا عندما أدركوا أهمية العلاقة بين الصورة المسرحية ومضمون النص كثيرون، لكن هؤلاء الكثيرين فقدوا تميزهم عندما أهملوا النصوص، وزاد اهتمامهم بتجميل الصورة المسرحية.

النقل والتقليد والتنازل عن الحقوق الإبداعية

الإبداع الإخراجى المسرحى حق ومسئولية ، من حق كل مخرج أن يضع النص الذى يتعامل معه داخل كيانه الثقافى والفكرى والنفسى والاجتماعى ويتفاعل مع أحداثه وشخوصه ليقدمهم فى إطار تقنى بكل حرية، وبدون ضغط أو إجبار على أى مستوى، وبدون القيام بعملية الحسابات والتوازنات لحساب أى إنسان، ولكن هذا الحق الإبداعى ، تقابله مسئولية إبداعية، ولا أعنى بالمسئولية الإبداعية، قيام المخرج بعمليات رقابية ذاتية على نفسه، وعمليات رقابية على الفنانين العاملين معه، ولكن المسئولية هنا تتمثل فى تقديم الإبداع الذى يتحمل المخرج نتائج تقديمه واعيا بضرورة الرسالة التى يحملها هذا الإبداع، والجمهور الذى يتوجه إليه المخرج بإبداعه، والزمن الذى يقدم فيه هذا الإبداع، لأن هذه الأمور أساسيات تشكل مسئولية المخرج عن إبداعه.

وعندما يتنازل المخرج عن حقوقه الإبداعية لايتحمس للعرض الذى يتعامل مع فنانيه وفنييه، وينتقل هذا الكسل الإبداعى وغياب التحمس إلى جميع العاملين مع المخرج، والنتيجة عرض بارد فاقد لدفء التواصل مع المشاهدين، غير قادر على إقامة العلاقة الجميلة المتوقعة بين العرض والناس .

وبينما يتمسك مجموعة من خرجى مسرح الهواه بحقوقهم الإبداعية، ويرفضون التنازل عنها أبدا «مهما يكون»، يصر مخرجون آخرون على التنازل بمنتهى البساطة، وتتضح التنازلات فى المشاهد المنقولة من عروض مسرحية لزملاء لهم، أو عروض يقدمها المسرح المحترف، أو عروض تقدم فى إطار مهرجان المسرح التجريبى .

والنقل والتقليد ليس فقط لبعض المشاهد، ولكن لأساليب الاخراج، واستخدامات الإضاءة ، وتوجيه الممثلين ، حتى أسلوب حديث المخرجين المعروفين، يقلده المخرجون الناقلون سواء فى حواراتهم العادية، أو فى الندوات التى تعقب تقديم عروضهم .

وهنا لابد أن نشير إلى أننا لسنا ضد التلمذة الإخراجية، بمعنى أن يتتلمذ المخرج الجديد أو

الهاوى، على مخرج محترف كبير وخبير، أو حتى على مخرج هاوى خبير، ولسنا ضد اتخاذ قدوة من المخرجين المعروفين، ولكن التلمذة لابد أن تظل فى إطار تلقى المعلومات والمعارف المسرحية من الأستاذ، وتعلم القدرة على مواجهة المواقف المختلفة، واستيعاب الاجتهاد وبذل الجهد الذى يقوم به المخرج الاستاذ، ويأخذ المخرج الهاوى هذه الأساليب السلوكية، ويستوعب ملامحها، ويستفيد بها دون أن يمتصها كاملة كما هى، حتى يستطيع تشكيل شخصيته الإبداعية الخاصة، هذا فى حالات القيام بمساعدة المخرجين المعروفين، أو حضور البروفات، أما إذا شاهد المخرجون الهواه، عروض المخرجين المعروفين أو العروض الجيدة الأخرى لزملاء لهم، فلابد من ممارسة عمليات نفسية صعبة وشاقة، وتتمثل فى التعامل مع العرض المسرحى بإعجاب خارجى، لايتجاوز حدود مساحة المنصة المسرحية، من حقه أن يعجب بالعرض، ويندهش بحلول مخرجه، ويصفق لإبداعاته، وفى نفس الوقت عليه إغلاق جميع أبواب الامتصاص النفسى للعرض، وكلما حاولت بعض المشاهد التسلل والعبور والدخول إلى أعماق المخرج ، كلما وقف لها رافضا دخولها، بالرقة والهدوء سوف تظل نائمة فى هدوء داخل لا شعور المخرج، ويمر الوقت فتقيم إلى جوار غيرها من ضيوف المخرج، وهكذا يزدحم المخزن النفسى اللاشعورى بالعديد من المشاهد التى لم ينجح المخرج فى منعها من التسلل إلى أعماقه.

وتبدأ المشكلة عندما يبدأ المخرج فى ممارسة الإخراج، ويبدأ فى ممارسة عملية الارتباط الشرطى، وهى عملية نفسية تقوم على استدعاء الأحداث المتزامنة فى الحدوث، من اللاشعور بعد تخزينها فيه، وعندما يتم حدث، يستدعى الحدث الآخر فينطلق من القاع – من اللاشعور– ويطفو على سطح الشعور، وهنا تتأثر سلوكيات الإنسان بالحدث الذى تم فى الحاضر ويشبه حدثا تم فى الماضى، وبالتالى يرسل فى استدعاء زميله الحدث الذى تم فى نفس الوقت.. ويصل تأثير الارتباط الشرطى إلى توجيه السلوكيات وصبغها بالحب والكراهية ومختلف المشاعر الإنسانية .

وقبل أن تطبق هذه العملية النفسية على العلاقة بين المخرج المسرحى ومشاهداته المسرحية، تعالوا نستدعى مثالا يقرب لنا عملية الارتباط الشرطى.

طفل صغير لنفرض أن عمره سبع سنوات.. والد الطفل اصطحبه ذات يوم إلى الشاطىء حتى يدربه على السباحة، وينظر الطفل إلى ملامح المكان ومفرداته المختلفة، وتبدأ مخاوف الطفل فى توجيه سلوكياته وردود أفعاله التى تنعكس على رعشة تحتضن جسده، وتقلصات لأطرافه ، وإغلاق عينيه حتى يتقى شرور التعامل مع أمواج البحر، ولكن والده يشجعه ويقبله ويحمله حتى يمنحه الأمان، فيشعر الطفل ببعض الأمان المؤقت، ويتعلق برقبة والده، وتبدأ تدريبات السباحة، ويحدث أن الطفل يتعرض للغرق، ويبذل والده وآخرون محاولات وجهود لإنقاذه، وهنا يحدث الارتباط الشرطى بين السباحة والغرق، وبمرور الوقت يتم تخزين الحدثين فى اللاشعور، لكن

الطفل – طوال حياته – كلما شاهد بحرا ، استدعى حادثة الغرق فيشعر بالخوف، وتعود إليه المشاعر المؤلمة التى عاشها عندما كان يتعلم السباحة، والنتيجة خوف الطفل من السباحة والبحر وعدم ممارسة السباحة التى تستدعى دائما آلام الغرق، رغم أن الطفل تم إنقاذه وإذا كان هذا المثال يتضمن التعامل مع أحداث مؤلمة، فهناك ارتباطات شرطية تتم بين أحداث سعيدة، وتوجه سلوك الإنسان بصورة إيجابية على سبيل المثال، قد يستمع الإنسان إلى أغنية معينة عندما يقرأ اسمه فى كشوف الناجحين ، فيحدث الارتباط الشرطى بين الحدث السار، والأغنية التى استمع إليها. ويمر الوقت، وكلما استمع هذا الشخص إلى تلك الأغنية، يستدعى حدث النجاح، وكلما نجح تحتضن الأغنية وجدانه.

تعالوا الآن نتابع حركة حدوث الارتباط الشرطى عند المخرج الذى أمتص إبداعات الآخرين إعجابا وانبهارا واندهاشا .

مشاهدة المخرج للعرض المسرحى الذى يمتص مشاهده، حدث.. وممارسة المخرج المحترف للإخراج، حدث آخر، والمخرج الهاوى يقوم بامتصاص ما يشاهده فى العرض، أو ما يشاهده أثناء البروفات، ويظل هذا المخزون نائما داخل لاشعور المخرج، وعندما يمارس حدث الإخراج، يستدعى حدث المشاهدة السابقة للمخرج المحترف، فيمارس إخراجه موجها بما شاهده ، وينقل – لاشعوريا – إبداعات المخرج الآخر، ويقلد – لاشعوريا – الأساليب الإخراجية للمخرج الآخر، وبعض المخرجين يتنبه لما يفعل ويحاول مقاومة سيطرة الارتباط الشرطى، ويحاول تغليب إبداعاته الخاصة، ويحاول الاجتهاد فى تقديم نفسه، وأحيانا تنجح المحاولات، لكنها نجاحات جزئية و أحيانا لاتنجح، ويتصف العرض المسرحى بالنقل والتقليد وغياب الإبداع، الذى يخاصم الفنان عندما يتنازل عنه .

هذا فيما يتعلق بالتعامل مع العرض المسرحى بشكل عام، ونفس الأمر يحدث عند التعامل مع مختلف العناصر، وأدق التفاصيل داخل العرض.. فعند رسم خطة الإضاءة، يستدعى المخرج أساليب وحركات الإضاءة التى شاهدها فى عروض سابقة، وعندما يرسم الحركة، يستدعى أساليب رسم الحركة التى سبق وشاهدها لمخرجين آخرين،وعند التعامل مع التشكيلات الحركية، يقوم باستدعاء التشكيلات الحركية التى أمتصها فى عروض أخرى .

والحقيقة أن بين المخرجين الهواه نوع يطور ولا يقلد، أى يأخذ من الآخرين فكرة ويقوم بتطويرها ويقدمها بإحساسه الخاص، وهذا النوع لايتنازل عن حقه الإبداعي، ويستفيد من المشاهدات الأخرى، تلك المشاهدات التى يتعامل معها كمنشطات مشروعة لإبداعاته الخاصة، حيث تقوم المشاهدات بدور المحفز والمثير والمفجر لإبدعات المخرج .

والآن.. تعالوا إلى بعض النماذج.. ولن أذكر أسماء المخرجين الناقلين المقلدين، لأننا لسنا فى

قاعة محكمة، والمخرجون ليسوا متهمين. والهدف من عرض هذه النماذج، هو لفت الأنظار لخطورة النقل والتقليد الناتج عن الامتصاص الكامل لإبداعات الآخرين، ولفت النظر يتضمن المخرجين الناقلين المقلدين من أصحاب الخبرة فى مسرح الهواة حتى يعيدوا ترتيب أوراقهم ويتعاملوا مع العروض الأخرى كمنشطات ومفجرات لإبداعاتهم، كما يتضمن المخرجين المبتدئين حتى لاينجذبوا إلى رمال التقليد المتحركة التي تبتلع جهودهم الإبداعية.

– مجموعة كبيرة من المخرجين الهواه نقلوا مشهد السبوع من عرض الملك هو الملك للمخرج مراد منير، وعرض الملك هوالملك، قدم فى المسرح الحديث خمس مرات لنجاحه على المستويين النقدى والجماهيرى، وشارك فى بطولته محمد منير وفايزه كمال، وهما الإسمان اللذان استمرا طوال فترات إعادة تقديم العرض مع المجاميع وممثلى الأدوار الصغيرة، أما الصعلوك الذى يصبح ملكا فقد لعب دوره صلاح السعدنى، ثم أحمد بدير، ثم على حسنين.. ومشهد السبوع قدمه مراد منير من خلال تشكيلات حركية متميزة بالجماليات البصرية من تكوين التشكيل واللعب داخله بتشكيلات أخرى، لتكوين تشكيل آخر.

وشاركت الشموع فى هذه التشكيلات مما منح الطقس الشعبى الجميل مناخا عميقا ومؤثرا وجاذبا للمشاهدين، كما استخدم المخرج مختلف المفردات التى تستخدم فى السبوع.. وهنا لابد أن أشير إلى العلاقة بين جماليات الصورة وإبراز فكر المؤلف.. كيف حدثت هذه العلاقة.. أقول لكم المؤلف.. السوري سعد الله ونوس..أراد أن يقول من خلال هذا النص، أن الملك هو الملك، والحاكم هو الحاكم، والمسئول هو المسئول، وكرسى السلطة هو الكرسي، والبعيد عن الحكم ينتقد الحاكم، ويقول لو كنت حاكما لفعلت وفعلت وفعلت.. ولو توليت الحكم سأفعل كذا وكذا وكذا،، وعندما تتاح الفرصة ويركب المحروس الكرسى ينسى ما قاله، ولا يرى إلا مصالحه الشخصية، ولا يعمل إلا من أجل الكرسى الذى يركب فوقه، حتي المحيطين بالملك لايتعاملون مع شخصيته بقدر تعاملهم مع ثيابه وكرسيه، لأن الصعلوك أبو عزه عندما أراد الملك أن يتسلى وأجلسه على كرسيه، لم يلحظ أحد من العاملين مع الملك أى تغيير، وسارت الأمور داخل القصر طبيعية جدا، ولم يفكر أحد من المحيطين بالملك – الصعلوك – أن ينظر إلى وجهه ، حتى أقرب الناس إليه.

وفي مشهد تنصيب الملك، نشط إبداع مراد منير واستقر على السبوع ليكون إطارا حركيا تشكيليا جماليا يقدم من خلاله الملك الجديد، ويقول من خلال اختيار هذا الطقس الشعبى الكثير من المعانى والدلالات التى يجد المشاهد من خلالها فرصة لإجراء عمليات الربط بين عملية تنصيب الملك وبين السبوع كطقس شعبى مصرى يحتفل به المصريون ويمارسون خلاله سلوكيات الاحتفاء بالطفل المولود ، وكأن مراد منير يريد أن يقول أن زمن الصعلكة فى عمر هذا الانسان قد انتهى، وأن حياته تبدأ الآن حيث يولد ملكا، وهنا يضيف المخرج إلى جماليات الصورة المسرحية أبعادا تعمق فكر المؤلف ولا تقفز فوقه أو تبتلعه كما يحدث فى عروض عديدة .

هذا المشهد الجميل المبدع المعبر، نقله كثيرون من الاخوة الهواه، سواء الذين أخرجوا عرض الملك هو الملك، أو الذين أخرجوا عروضا أخرى، ووجدوا فى طقس السبوع جسرا من التواصل بينهم وبين المشاهدين فنقلوه بدون أى جهد إبداعى، وقلدوه بدون تفكير فى النتائج السلبية المترتبة على النقل والتقليد .

والغريب أن هؤلاء المخرجين يستعدون لتقديم المبررات المختلفة بعد العرض، بعضهم يقبل نحوى مؤكدا وهو يقسم أنه لم يقلد أحدا ولم ينقل مشهد السبوع من عرض آخر، وهنا أتذكر جحا الذى وضع مبلغا من المال فى مكان وكتب فوقه، جحا لا يضع مالا فى هذا المكان، وبالطبع هذه دعوة صريحة لسرقة أموال جحا، ويأتى اللص، ويسرق أموال جحا الذكى جدا!! ويتعامل معه بإسلوب ظريف عندما يكتب على نفس المكان «فلان لم يسرق الفلوس التى لم يضعها جحا هنا».

أقصد بقصة جحا الإشارة إلى محاولات تأكيد الأصدقاء على عدم نقل أو تقليد المشهد المذكور.. ولا أقصد بالطبع أنهم مثل اللص الذى سرق جحا، وقال أنه لم يسرق شيئا، وللأسف فإن محاولاتهم بالتأكيد على نفى تهمة التقليد عن أنفسهم، إنما تأكيد على ارتكاب فعل التقليد .

أما البعض الآخر فيؤجل دفاعه إلى أن أشير صراحة إلى نقل أو تقليد المشهد المذكور فتنطلق الجمل الدفاعية «والله يادكتور أنا ما شفت العرض ..» أنا سمعت أن المخرج اللي عمل الملك هو الملك، عمل مشهد سبوع، لكن ماشفتوش، سمعت بس»، وهنا أؤكد للأصدقاء أننى لست فى حاجة إلى تبريرات، ودفاع مشفوع بالقسم، ولكن أود أن أنبه إلي خطورة النقل والتقليد، لأنه سلوك يتحول من مجرد الإعجاب بمخرج إلى الإعجاب بمشهد فى عرض هذا المخرج، ثم الإعجاب بكل ما يقدمه المخرج والنتيجة تحول المخرج الهاوى إلى ظل باهت للمخرج المحترف لأن الجميع سيعقدون المقارنات المستمرة، بين إسلوب اخراج المحترف والهاوى، والنتيجة معروفة لكل من يمتلك عقلا ويطالبه بالتفكير والتحليل .

- بعض المخرجين ينقلون جملا حركية كوميدية كما هى من عروض المسرح المحترف، حتى العروض المسرحية التى يقدمها التليفزيون، ويشاهدها الملايين، نجد أصداءها فى بعض عروض الهواه، وبعض المخرجين ينقل أيضا جملا حوارية ضاحكة حتى لو لم تكن مناسبة للنص الذى يخرجه، أو الشخصيات التي يتضمنها النص، لكن الإعجاب غير الواعى بجمل حركية أو حوارية كوميدية، يجعل هؤلاء المخرجين ينقلون ما يمتصونه بدون تفكير، وأكثر المسرحيات التى ينقل عنها المخرجون الهواه، مدرسة المشاغبين للمخرج جلال الشرقاوى ريا وسكينه للمخرج حسين كمال، الدخول بالملابس الرسمية للمخرج السيد راضى، الهمجى وتخاريف وأنت حر للمخرج محمد صبحى، شاهد ما شافش حاجة للمخرج هانى مطاوع والغريب أن الذين ينقلون مشاهد من هذه

المسرحيات، ويقلدون أساليب مخرجيها، لايفكرون لحظة واحدة فى المقارنات التى سيعقدها المشاهدون بين مسرحياتهم والمسرحيات الأصلية، ولو تابع هؤلاء المخرجون تعليقات الجمهور، لاكتشفوا التعليقات الساخرة التى تنطلق أثناء تقديم المشاهد المنقولة.

– منذ أن قدمت المخرجة الأسبانية هيلينا بيمينتا تكنيك تحريك البانوهات فى مسرحية حلم منتصف ليلة صيف لوليم شكسبير والتى شاركت فى المهرجان التجريبى الدولى الخامس وفاز عرضها بالمركز الأول، منذ تقديم هذا العرض، والهواه لايكفون عن استخدام البانوهات المتحركة أثناء الحوار وفى عز الحدث، أى أن البانوهات ليست وحدات ديكور، لكنها تتحرك فى عز الإضاءة ، وتشارك فى الحدث، وقد نجحت المخرجة الأسبانية فى تحويل البانوهات إلى شخصيات تشارك الشخصيات البشرية فى تقديم العرض، ونقلتها من وظيفة وحدة ديكورية، إلى وظيفة ممثل مشارك، لكن الهواه لم يصلوا إلى الدرجة التى و صلت إليها المخرجة الأسبانية، لأنها صممت التكنيك الذى ينتمى إلى إبداعها الخاص، تصميما يتداخل مع حركة الممثلين، ويشارك فى الحدث، ويصنع ملامح المكان فى نفس الوقت، أى أن المسألة ليست مجرد مجموعة بانوهات تتحرك يمينا ويسارا، أو إلى الخلف وإلى الأمام والسلام، وهذا ما جعل عرضها ينجح.، ويستقبله النقاد وجمهور التجريبى بالترحيب والتصفيق، أما الهواه فالمسألة عندهم مجرد تقليد تكنيك انبهروا به وأعجبهم فنقلوه بدون تفكير فى مدى تناسبه مع طبيعة النص الذى يقدم، وبدون إبداع التناغم بين التصميم الحركى للبانوهات والممثلين، فأصبحت المشاهد التي نفذ فيها المخرجون هذا التكنيك، أقرب إلى الحركة التى يتم بها تحريك عربات الكشرى، أو نقل الدواليب من مكان إلى آخر فى غرف النوم.. بل إن العديد من هذه المشاهد حدث فيها مواقف مثيرة للشفقة عندما تعوق أرضيات منصات المسارح تحريك البانوهات لأنها غير معدة للتحريك بصورة يسيرة فضلا عن سقوط بعض البانوهات، لأن مصمميها لم يراعوا النسب المطلوبة لتحريك البانوه بدون أن يختل توازنه ويسقط، بالإضافة إلى نقص أو غياب التدريب الكافى للممثلين على التعامل مع هذة الوحدات .

وهنا تقفز إحدى سلبيات النقل والتقليد بدون تفكير، لأن المسألة ليست مجرد إعجاب وانبهار فتقليد بغض النظر عن توافر الإمكانات اللازمة، وتدريب الممثلين بصورة كافية.

نكتفى بهذا القدر من النماذج ، لأن الأمثلة كثيرة وكثيرة، وننهى الحديث عن النقل والتقليد قائلين ، أيها المخرجون الهواه، شاهدوا واعجبوا وانبهروا ، و.. احذروا التقليد..

التعامل مع الممثلين وكأنهم قطع خشبية على لوحة شطرنج

الممثل طاقة من المشاعر والقدرات النفسية والجسمية والعقلية والاجتماعية، وتعامل المخرج مع الممثل يكون على أساس احترام وتقدير مكونات الطاقة، واكتشاف مميزات هذه المكونات وتوظيفها لصالح الشخصية التى يلعبها الممثل .

وعلى هذا الأساس، يقوم المخرج باختيار الممثلين، فإذا كان لديه معرفة بهم، لأنه تعامل معهم من قبل، فالأمر سهل ميسور، لأن المخرج فى هذه الحالة على علم بطاقات كل ممثل، ولذلك لن يجد صعوبة فى توزيع الأدوار .

أما إذا كان تعامل المخرج مع الممثلين لأول مرة، فالأمر فى حاجة إلى تعارف يتم من خلال عدة لقاءات، يتحدث خلالها كل ممثل عن نفسه، وعن خبراته السابقة من خلال الأدوار التى لعبها، والأعمال التى شارك فيها، وعن أمنياته التمثيلية، والأدوار التى يحب أن يلعبها مستقبلا .

وعلى المخرج فى هذه اللقاءات ألا يكتفى بدور المستمع فقط، ولا يضع كل همه فى التعرف على القدرات الصوتية للممثلين، وتأمل ملامح وجوههم، ومميزات أجسامهم ، لكنه فى هذه الجلسات مطالب بأن يقوم بعدة مهام هى :

الملاحظة التحليلية

حيث يقوم المخرج بإجراء الملاحظة لسلوكيات الممثلين، وأساليب ألقاء الأسئلة ، والموضوعات التى يتحدثون فيها، والإجابات التى يردون بها على أسئلة المخرج، والعلاقات التي تسود بينهم، ويكتشف الصامت ويوجه إليه أكبر قدر من الأسئلة، ويقيم معه الحوارات العديدة، حتى ينقله من مرتبة الصامتين إلى مرتبة المتحدثين فالمشاركين بصورة إيجابية فى كل خطوات التعامل مع النص، وإجراءات تحويله إلى عرض، ويكتشف المبادر ويسند إليه أدوارا عديدة فى الفرقة، ويكتشف الاستعراضى الراغب دائما فى الظهور والتواجد العاشق لتأكيد وجوده، ويتعامل معه على أساس توجيه هذه الطاقات الاستعراضية لخدمة العمل الفنى بحيث لا تؤثر على حقوق الممثلين الاخرين.

ويمكن فى هذه اللقاءات والجلسات الأولي أن يكتشف فى مجموعة الممثلين طاقات أدائية جديدة تكون موجود لدى البعض، لكنهم لم يكتشفوها من قبل، لأنهم تعاملوا مع مخرجين لا يفضلون بذل الجهدفى الملاحظات والتأملات، ويكتفون فقط بمعرفة رغبة كل ممثل فى نوعية الأدوار التي يفضل أن يلعبها، ثم يقومون بتوزيع الأدوار، وكل مسرحية وأنتم هكذا أيها الممثلون ، قطع من الشطرنج يحركها المخرج الكسول والسلام .

أما المخرج الذى يمارس الملاحظة التحليلية، من الممكن أن يكتشف طاقات أدائية كوميدية فى ممثل لا يؤدى سوى الأدوار التراجيدية، ومن الممكن أن يكتشف قدرات إخراجية فى بعض الممثلين فيضم ممثلا أو أكثر كمساعدى اخراج، ويستخدم ممثلا أو أكثر كمنفذى إخراج بالإضافة طبعا- إلى استخدامهم كممثلين، وبهذه الطريقة ينمى النزعات الإخراجية لدى الذين يمتلكونها، ثم يترك لهم الحرية فى اختيار التمثيل أو الإخراج أو التعامل مع العنصرين.

والملاحظة التحليلية لاتنتهى بانتهاء جلسات ولقاءات التعارف لكنها تظل فى بروفات القراءة

والحركة، وطوال تقديم العرض المسرحي حيث يقوم المخرج بالملاحظة والتحليل وتكوين الأفكار المبدئية عن شخصية الممثل، حتى يستطيع المخرج مع استمرارية التعامل التأكد من صدق الفروض أو الأفكار المبدئية التي وضعها عن شخصية الممثل، ويعد التعمق فى العلاقة الإخراجية ، يكشف المخرج السلوك الفعلى للممثل، ملامح شخصيته، وهنا يقوم المخرج بإلغاء الأفكار التى لم تثبت صحتها، وتعديل بعض الأفكار التي يثبت صحة جزء منها ، وتثبيت الأفكار التى أكد سلوك الممثل على أنها ملامح شخصية، .

وهنا قد يسأل أحد الأصدقاء.. لماذا كل هذا الجهد الشاق الذى يبذله مخرج يقيم علاقة فنية إخراجية مع مجموعة من الممثلين لمدة تتراوح بين أربعة إلى ستة شهور، وقد تزيد أو تقل؟.. وهنا أقول للصديق الذى يسأل.. تعالى نقارن بين هذا الأسلوب الذى لن يستغرق من المخرج أكثر من أربعة أو خمسة لقاءات، وبين أسلوب العلاقات الإخراجية العشوائية الذى يتبعه جميع مخرجى الهواه، باستثناء القليل النادر الذى يؤمن بأهمية إقامة العلاقات الإخراجية التحليلية .

إن المخرج الذى يعتمد على العلاقات الإخراجية العشوائية، يحضر إلى أعضاء الفرقة حاملا مجموعة من النصوص التى يختارها لأنه يجد نفسه فيها، أو لأنه أخرجها من قبل وحققت نجاحا.. ومن أول لقاء ، يبلغ المخرج أعضاء الفرقة أنه اختار لهم النص، وهو نص رائع وعظيم وجبار مكتسح، «وحايحقق جوايز ويكسر الدنيا، ويحدث أن يوافق الجميع، فيشعر المخرج بارتياح، ويحدث أن يعترض الجميع فيبذل المخرج نصف الوقت المحدد لاخراج المسرحية فى الدفاع عن نفسه، وعن النص الذى اختاره، وبعض المخرجين يصرون على تقديم النصوص التى اختارها، ويعتبرون التنازل عن هذه النصوص، والموافقة على النصوص التى تختارها الفرق، إهانة لاتغتفر، وانتقاص من هيبة المخرج، وإضعاف لشخصيته، ويشعر هؤلاء المخرجون أنهم إذا وافقوا على رغبات أعضاء الفرق ، لن يستطيعوا قيادتهم والسيطرة عليهم أثناء القيام بالعملية الإخراجية.

هل تلاحظون أيها الأصدقاء الآثار السلبية المترتبة على بداية العلاقات الإخراجية العشوائية، والجهود التى يبذلها المخرج والوقت الذى يبدده فى خطوة واحدة فقط، تعالوا نستكمل الصورة فنجد أن هؤلاء المخرجين لايدركون أن هذه الأفكار ليست حقيقية، وأن شخصية المخرج لايمكن أن تهتز إذا وافق على نص تختاره الفرقة، بل على العكس، تماما، فإن موافقته على هذا النص تعنى اهتمامه بالفرقة، وتعنى أن الموافقة إعلان غير مكتوب عن بداية تكوين علاقة إخراجية طيبة.. وهنا لابد أن نمنح المخرج حقه في الموافقة على النص هو الآخر، فلا يمكن أن يطلب من المخرج الموافقة على نص لايستهويه أو يجذبه لمجرد تكوين علاقة إخراجية طيبة مع الممثلين، وبعد انتهاء معركة اختيار النص، وعودة كل القوات التمثيلية والاخراجية إلى مقاعدها سالمة بدون خسائر فى

الأرواح أو المعدات، تبدأ عملية توزيع الأدوار، وهذه العملية تتم فى العلاقات الاخراجية العشوائية ، بصورة شكلية، لأن المخرج يركز فقط على التناسب بين الملامح الشكلية للشخصية فى النص، وملامح الممثل الشكلية والجسمية، دون التعرف على مدى جاذبية الشخصية للممثل، أو التعرف على القدرات الأدائية التي يتمع بها هذا الممثل، ومن الممكن أن تتضمن الفرقة أكثر من ممثل لديهم قدرات أدائية أفضل لتمثيل هذه الشخصية، وهنا يرتكب المخرج خطيئة مزدوجة ، فيحرم ممثلا أو أكثر من لعب الشخصية التي يمكن أن تستهويه أكثر من الممثل الذى اختاره المخرج، فى الوقت الذى يضع فيه عبئا نفسيا على الممثل الذى اختاره بينما الشخصية لا تستهويه، ولاتجذبه، وينعكس هذا الاختيار العشوائى على العرض بشكل عام. وفى عروض عديدة كان الاتفاق يبدو واضحا بين الجميع على أن تغيير الأدوار كان أمرا ضروريا، وتجد المشاهدين يتهامسون «مش ممثل دور البرنس دا كان يبقى أحسن لو عمل دور الفلاح» و«اللي عامله دور البنت دى مش كانت تنفع فى دور الأم» وهكذا يصاب العرض بالخلل نتيجة الاختيار الخاطىء، وعدم الحصرل على الوقت اللازم للتعرف على الممثلين .

أما إذا أدرك المخرج خطيئته أثناء البروفات ، وفكر فى إجراء عملية التغيير وتبديل الأدوار، فإنه سيقترب من منطقة ملغومة تنفجر ألغامها بمجرد طرح فكرة التغيير، حيث سيصر كل ممثل على البقاء فى دوره اتقاء لمخاطر حفظ دور آخر، والجهد الذى سيبذل فى حفظ الجمل الحوارية والحركية للدور الجديد بعد أن يكون الممثل قد بذل جهدا فى جفظ الدور الذى أسند إليه، وتعايش معه حتى لو لم يكن موافقا عليه. وإذا وافق أحدهما لأن دور زميله أفضل سيرفض الزميل التنازل عن دوره الذى يراه مناسبا، يعنى المسألة خلافات وصراعات واستنزاف للوقت والجهد وطاقات الممثلين التي لابد أن تستثمر فى قنواتها الأدائية بدون استهلاك وتبديد فى صراعات لاتفيد.. وتخلق جوا من التوتروالتحفز بين أعضاء الفرقة يظهر أثناء البروفات وينعكس على أدائهم أثناء تقديم العرض .. والأمر المنطقى والطبيعى أن الكواليس تكون هادئة نتيجة الحب والتفاهم وبين أعضاء الفرقة، ويظهر العرض بمظهر جيد مهما احتوى على نقائص، وعندما تشتعل الخلافات والصراعات بين الممثلين أو بينهم وبين مساعدى أو منفذى الاخراج، أو مديرى خشبة المسرح يتحول العرض إلى معركة لتصفية الحسابات، وهنا تتحول الجهود الإبداعية الأدائية، إلى جهود فى تحطيم وإفشال أداء الآخرين، وهو أمر سهل جدا، فيكفى أن يتأخر ممثل فى الدخول إلى منصة المسرح، ويترك زميله الذى ينتظره حتى يدور الحوار بينهما، وهنا يبدو الزميل كفأر داخل مصيدة، يعيد الجمل الحوارية التي انتهى من نطقها، وكانت آخر كلمة فيها مفتاح دخول زميله، وعندما يمر الزمن، ولا يدخل الزميل، يدخل الممثل إلى دائرة التوتر، وإما أن يصمت أو يكرر الجمل الخاصة به عدة مرات، أو يتحرك بدون كلام، أو يؤلف كلاما ليس له علاقة بموضوع النص، وفى كل الحالات ، فالممثل فى مأزق حقيقى.

والمآزق التى يمكن أن يضع الممثلون زملاءهم فيها عديدة.، والممثل الذى يضعه زميله فى مأزق لن يترك هذا الزميل، وسيأخذ بثأره، وينتهز أول فرصة ليرد لزميله ما فعله .

هذه السلوكيات السلبية تحدث نتيجة عدم اهتمام المخرج بالملاحظة التحليلية تلك التى تجعله يقيم علاقات إخراجية تحليلية، بدلا من العلاقات الاخراجية العشوائية. وهذه السلوكيات يمكن تجنبها، والاستفادة بوقت المخرج والممثلين، واستثمار طاقاتهم فى الإبداع الأدائى، عندما يهتم المخرج بالملاحظة التحليلية، ويخطط لإقامة علاقات إخراجية تحليلية مع الممثلين تمكنه من فهم شخصية كل منهم، وتوزيع الأدوار طبقا لهذا الفهم، والتخطيط لاختيار النص المناسب، والذى لابد أن يشارك الجميع فى اختياره، ولا مانع من ترشيح المخرج لعدة نصوص، وتوضيح مميزاتها ثم يشرك الممثلين فى قرار الاختيار، ومن الممكن أن يمنح الممثلين فرصة القراءة الذاتية للنص، وبعد ذلك تعقد جلسة لمناقشة النصوص المختارة، حتى يستقر الرأى بأغلبية أصوات أعضاء الفرقة على أحد النصوص.

الانصات الواعى

من حق الممثل على المخرج أن ينصت المخرج إليه، ويستمع إلى آرائه ووجهات نظره وتفسيره للشخصية التى يلعبها، أو الشخصيات الأخرى الموجودة فى النص، وهذا الإنصات ليس مجرد جلسة «فضفضة» أو استماع إلى الممثلين حتي يقولوا ما لديهم ويستريحوا. وكل واحد يروح لحاله»، ولكن هذا الانصات ضرورة لصالح العرض، وصالح المخرج فى نفس الوقت، ولذلك لابد أن يكون هذا الانصات واعيا، أى إنصات يقوم خلاله المخرج بالاستماع إلى الممثل، وفى نفس الوقت يقوم بإجراء عمليات التأمل والتفكير والتحليل لما يقوله الممثل، وهنا يحقق المخرج هدفا مزدوجا، يتمثل فى الحصول على آراء قد تكون مفيدة فى تفسير الشخصية، والتعرف أكثر على شخصية الممثل.

وأود هنا أن أشير إلى نوعية من الممثلين الذين يعشقون الحديث لإصابتهم بشهوة الكلام فى أى وقت وأى مكان ومع أى شخص، بغض النظر عن أهمية وضرورة الكلام، هذا النوع من الممثلين لابد أن يتعامل معه المخرج بإسلوب يجمع بين التعامل الاخراجي مساعدته على التخلص من هذا العيب،- بقدر الإمكان- مع تجنب جرح مشاعره أو إهانته أو تذكيره بأنه شخص «رغاى» أمام زملائه، وهنا يمارس المخرج دوره فى سلوك اخراجي تمهيدى أو اعدادى للقيام بعملية الأخراج، وهذا السلوك رغم أهميته فى بداية العلاقة الإخراجية، إلا أنه ضروري بعد ذلك، ويمكن للمخرج استخدامه كلما استدعت العلاقة الإخراجية ذلك، هذا السلوك هو :

توجيه العلاقة الاخراجية

أى أن تكون كل خيوط العلاقة تحت سيطرة المخرج، والسيطرة هنا لا تعنى الأنانية أو الديكتاتورية أو ممارسة سلطة قاسية مع الممثلين، لكن السيطرة تعنى القدرة على توجيه العلاقات

الإخراجية إلى القنوات السلبية التي تخدم العرض، وتحقق الأهداف المرحلية التي يصنعها المخرج طبقا لجدول زمني يؤدى تحقيق خطواته إلى الوصول بالعرض إلى الحالة التى تسمح بتقديمه بدون نواقص .

ويتطلب توجيه العلاقة الاخراجية أن يتصف المخرج بالمرونة السلوكية مع الممثلين، فيقوم بتشجيع الصامتين والانطوائيين على المشاركة الحوارية ويوزيع المسئوليات المختلفة عليهم لجذبهم إلى منطقة المشاركة الإيجابية الفعالة، وفى نفس الوقت يقوم بتحجيم انطلاقات بعض الممثلين الذين يريدون الكلام بمناسبة ، وبدون مناسبة، ويتقربون إلى المخرج طمعا في الحصول على امتيازات ليس من حقهم الحصول عليها، أو ممارسة سلطات على الآخرين نتيجة التقرب إلى المخرج .

ويتضمن توجيه العلاقة الإخراجية حقوق المخرج فى تحديد مواعيد البروفات ، بحيث لايخضع لطالب الممثلين أو يسعى إلى التقرب إليهم من خلال العمل على راحة الجميع، لأنه لو استسلم لطالبهم المتناقضة لاستغرق إعداد العرض عدة سنوات، بدلا من عدة أسابيع .

التوجيهات والتعليقات

ممارسة توجيهات الأداء الحركى والصوتى التى يقدمها المخرج للممثلين، يجب ألا تتعدى الإضاءات على ملامح الشخصية واقتراحات أساليب الأداء، بحيث لا تصبح التوجيهات أوامر حاسمة ومحددة وصارمة تضع الممثلين فى مجموعة من القوالب الأدائية النمطية التى يخترعها المخرج، ويفصلها على مقاس الممثلين طبقا لما يريد هو، وليس كما يريد الممثل،، وبذلك يقوم المخرج بالتعامل مع الممثلين على أنهم قطع شطرنجية لا تملك إمكانات الحركة إلا عندما يقوم اللاعب – المخرج – بعمليات التحريك، وهنا يتقولب الممثل ويصبح مثل الدمية الآلية التي تحدد حركتها تبعا لمن يمتلك مفتاح تشغيلها، وتبعا للزمن الذى يريد لها أن تتحرك خلاله.

أما عن التوجيهات النابعة عن وعى بأهمية منح الممثل حق تقرير مصير الشخصية التى يلعبها، والاهتمام بمشاعر الممثل تجاه الشخصية وإحساسه بملامحها، فإذا جاء هذا الإحساس متوافقا مع رؤية المؤلف أو قريبا من هذه الرؤية، قام المخرج بتوجيه الممثل إلى أهمية التمسك بالأسلوب الأدائى مع ضرورة بذل الجهد المطلوب للتجويد والتطوير، أما إذا كان التفسير الذى يراه الممثل بعيدا عن التركيبة النفسية والاجتماعية للشخصية، يصبح تدخل المخرج بتقديم التفسير السليم للشخصية، وبعد أن يضع هذا التفسير المناسب أمام الممثل، ويقترح عليه أسلوب الأداء المناسب يمنحه فرصة التعامل مع الشخصية كما يرى بعد تقديم التفسير المناسب .

أما تعليقات المخرج على أداءات الممثلين أو الحوارات التى يقيمونها مع المخرج حول تفسير الشخصيات، أو أساليب الأداء التى يقترحها المخرج، أو توجيهاته المختلفة، تتكون من :

تعليقات لفظية : تقوم فيها الجمل الحوارية بالدور الأساسى فى عملية التفاهيم بين مختلف الأطراف ولابد أن تقوم هذه التعليقات على الإقناع واحترام وجهات النظر الآخرى، وتحمل الأمثلة المناسبة التى تساهم فى إتمام عملية الإقناع، بعيدا عن الثورة الحوارية أو استفزاز الاخرين أو التعامل معهم على طريقة «هو كدا وخلاص، الكل ينفذ ومحدش يناقشنى» لأن هذا الأسلوب ينقل العلاقة الإخراجية التحليلية الإيجابية من مكانتها المطلوبة، ويحولها إلى علاقة إخراجية عشوائية تؤدى إلى نتائج سلبية.

- **تعليقات حركية** : وهى التعليقات التي تقوم فيها الحركة بالدور المطلوب لتوصيل رد فعل المخرج تجاه الحوار اللفظى أو الأداء الحركى للممثل. ويستخدم المخرج ملامح وجهه وحركات يديه فى إقامة جسور التفاهم مع الممثلين.. فقد يحدث أن يؤدى الممثل حركة جيدة، وينظر إلى المخرج فى انتظار تعليقه فيشير المخرج بيده موافقا، ونفس الأمر عندما يأتى الممثل حركة أو جملة سلبية فتأتى الإشارة الحركية بالرفض.

وهكذا نرى أن التعامل مع الممثلين على أنهم قطع شطرنج لاتشعر ولا تحس، وتنتظر أوامر التحرك الآلى من السيد المخرج، يؤثر على أداءات الممثلين الذين يتحولون إلى دمى وهذا الأسلوب على المدى البعيد يؤثر على شخصية الممثل كإنسان، فإذا لم يكن واعيا بأهمية الحصول على حقوقه فى التعبير عن آرائه ووجهات نظره، فإن التنازل والاستسلام يجعله مجرد مستقبل لآراء ووجهات نظر وتوجيهات الآخرين، بل لن يعارض إذا تحولت هذه التوجهات إلى أوامر، خاصة إذا كانت شخصية الممثل على استعداد لتلقى الأوامر بدون مناقشة ، والحرص على الكسل السلوكى الحوارى الذى يؤدى إلى الإتكالية والاعتمادية ، وعدم القدرة على اتخاذ القرار إلا عندما يأتى شخص آخر يقوم مع الممثل الإنسان فى الواقع، بالدور الذى يقوم به المخرج مع الممثل فى المسرح .

إمتصاص خطايا المسرح المحترف

من أبرز خطايا المسرح المحترف - العام والخاص - الخروج اللفظى عن النص، والخروج الحركى عن تكنيك الحركة المتفق عليه بين المخرج والممثلين، ويؤدى هذا الخروج المتعمد إلى العديد من الخطايا التى يمتصها بعض الخرجين الهواه ويقومون بوضعها ضمن عروضهم وقد انتشرت هذه الخطايا فى عروض الهواه بصورة تهدد هذا المسرح الجميل الذى يتميز بتحرره من القيود التى توجه مسارح المحترفين خاصة بعض فرق المسرح الخاص التى تؤسس عروضها على مدى ارتفاع درجة إيرادات العروض، ولذلك يقوم المخرجون الذين يتعاملون مع هذه الفرق بتنفيذ تلميحات أو تصريحات أو أوامر السادة المنتجين الذين يعرفون بخبراتهم عناصر الجذب الجماهيرى ومن خطايا المسرح المحترف التى يمتصها المخرجون الهواه ويضعونها فى عروضهم:

– حشر الرقصات والاستعراضات والاغنيات سواء كانت مهمة وضرورية ، وهنا يتم وضعها بصورة مبالغ فيها، أو لم يكن لوجودها أي أهمية فتصبح عبئا ثقيلا على الدراما التى تتوقف عدة فترات زمنية من أجل تقديم الرقصة أو الاستعراض ثم يتم استئناف الدراما، ولاينقص هذا الأسلوب غير الذكى إلا وجود شخص يخرج قبل الرقصة ليقول «سيداتى آنساتى سادتى نأسف لهذا العطل الدرامى ، وتقدم استعراضا.. ثم يظهر بعد الاستعراض ليقول، والآن نواصل تقديم الدراما وهكذا ..

– استخدام الجمل اللفظية والإشارات والحركات التى تحمل معانى ودلالات جنسية مخجلة، خاصة أن جمهور مسرح الهواه، ذو طبيعة خاصة، لأنه يضم العدد الأكبر من الأسر التى يذهب أفرادها إلى هذا المسرح مطمئنين آملين أن يستمتعوا بمشاهدة عرضهم يحترمهم،و عندما يفاجئهم الهواه بهذه السلوكيات الدخيلة على هذا المسرح الحر المحترم، يشعر المشاهدون بالضيق، ويصبح الانسحاب من صالة المسرح هو رد الفعل الطبيعى تجاه هذا السلوك الغريب الذى لم يتعود عليه جمهور مسرح الهواه .

– توجيه الممثلين إلى استخدام كوميديا الفارس، وهنا تتوقف الأحداث الدرامية ليقوم الممثل بالثرثرة التى يخترع خلالها جملا لفظية ويركب منها كوميديا كلامية ليست لها علاقة بموضوع العرض ، والمخرج يفعل ذلك فى محاولة لكسب رضاء المشاهدين، لأنه يدرك أن الكوميديا منطقة جذب جماهيرية هامة حتى لو كان ذلك على حساب الدراما .

– استخدام الشعارات السياسية بغض النظر عن حاجة موضوع العرض لهذه الشعارات، وهذه الظاهره انتشرت فى بعض عروض مسرح القطاع الخاص، حيث يظل العرض على مدى أربع ساعات من الثرثرة والأحداث الغريبة وفجأة يتحول بطل العرض إلى معارض سياسى، يطلق مجموعة من الشعارات والجمل الحوارية حول الممارسات الحكومية، والاخطاء الوزارية، والمشكلات التي يعانى منها الناس، وغالبا ما تكون هذه المنطقة المفتعلة ساخنة، لأن الممثل يعتمد على قدراته فى التأثير على المشاهدين من ناحية، ويتحدث بجرأة من ناحية أخرى، ويتحدث عن قضايا ومشاكل ساخنة يعايشها المشاهدون الذين تعجبهم هذه المناطق داخل العروض المسرحية، حتى لو كانت دخيلة، وبعيدة تماما عن الموضوع الذى يتناوله العرض المسرحى .

هذا التصفيق الذى يعبر عن إعجاب مؤقت ينتهى بمجرد اضاءة أنوار صالة المسرح ويخدع بعض المخرجين الهواة الذين يمتصون هذه المناطق السياسية ويضعونها فى عروضهم، فتصاب هذه العروض بالشيزوفرينا «الفصام الدرامى» .

ونماذج تطبيق خطايا المسرح المحترف التى يمتصها المخرجون الهواه عديدة نذكر بعضا منها :

- في مهرجان العريش لفرق البيوت المسرحية (١٩٩٥) قدمت إحدى الفرق عرضا ليس من الضروري ذكره، لأننا لا نحاكم أحدا - كما قلت - بل نلفت الأنظار وندق أجراس الخطر.. كان العرض عن نص يتناول معاناة وعذابات شاب مصري تغرب في عدة دول.. وظهر أكثر من ممثل في هذا العرض بمظهر سلبي حيث أتوا حركات شاذة وقبيحة لا تتناسب مع طبيعة وأهمية القضية التي يناقشها النص، ولا تتناسب مع طبيعة مسرح الهوآه وتوجهاته وفلسفته بشكل عام، وكان هذا السلوك الغريب سببا في حرمان هذا العرض والفرقة التي قدمته من جوائز عديدة لأن لجنة التحكيم رأت في منح هذا العرض جوائز، تأكيد على مشروعية هذا السلوك غير المسرحي، غير الاجتماعي، اللاأخلاقي، وجاءت هذه الملحوظة ضمن تقرير لجنة التحكيم وكنت أحد أعضائها.

- في أحد عروض فرق قصور الثقافة (مهرجان الاسماعيلية ١٩٩٦) تضمن العرض حركات وإشارات جنسية قبيحة، كم تضمن خطيئة أخرى من خطايا المسرح المحترف وهي الفارس أي الحشو والثرثرة الزائدة عن الحد، حيث كان الممثل يثرثر ويخترع جملا ضاحكة مع إيقاف خط سير الدراما ثم يعود مرة أخرى إلى الأحداث مما أثر على تدفق أحداث العرض.

أما الخطيئة التي اعتبرها خطيئة كبرى لانها نادر أما تحدث في المسرح المحترف، ولم تحدث من قبل في مسرح الهواه، فقد أصر أعضاء إحدى الفرق المشاركة في المهرجان الأول لاقليم القناة وسيناء (الاسماعيلية ١٩٩٦) على الحصول على بدل الانتقال قبل الصعود إلى منصة المسرح وتقديم عرضهم، وإذ لم يحصلوا على البدل الذي اعتبروه حقا لابد من الحصول عليه الآن - لن يقدموا العرض، وكنت عضوا في لجنة تحكيم هذا المهرجان مع الزملاء والاستاذه د.عبد الرحمن عرنوس ودرضا غالب وصلاح الوسيمي مقرر اللجنة والمسئول عن الاعداد ولجان التحكيم بادارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة . . ولم نصدق ما نسمعه عندما صعد أحد موظفي قصر ثقافة الاسماعيلية الجديد، ونقل طلب المخرج لمدير عام الثقافة بالاسماعيليه محمد حسن الذي، استغرب هو الآخر هذا الطلب الغريب على المسرح الجميل النبيل المحترم وتم استدعاء مخرج العرض للتأكد مما سمعناه، وهل ما يطلبه هو واعضاء فرقته حقيقي ، أم أنه يمزح، والمسألة هزار في هزار، وقبل أن يحضر السيد المخرج ؟ قلت إن مثل هذا السلوك لا يتم إلا من فرق احياء الأفراح في الحواري، الذين يحضرون الفرح، ولانهم لا يعرفون العريس أو العروس، لأنهم يخافون من عدم الحصول على أجورهم فإنهم يرفضون إحياء الليلة غناء أو رقصا، إلا بعد الحصول على أجورهم، وتذكير أصحاب الفرح بأهمية العشاء، وما تيسر من الهبر .

وإذا كان هذا السلوك يتم من فرق الرقص والغناء في الحواري، فكيف يقفز إلى فرق المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، التابعة لوزارة الثقافة، ثم إن هذه الفرقة تابعة لاقليم القناه وسيناء،

يعنى اعضاء الفرقة ومخرج الفرقة والمسئولين عن الفرقة، يعرفون المسئولين عن الأقليم، وبدر كون أنهم سيحصلون على حقوقهم التى أقسموا على عدم الصعود إلى خشبة المسرح، إلا بعد الحصول عليها.

وجاء السيد المخرج، ودار حوار طويل بينه وبين صلاح الوسيمى ومحمد حسن واستطاع المسئولان إحتواء الموقف، واقناع الاستاذ المحترم بأهمية اقناع أعضاءفرقته بتقديم العرض، أما حقوقهم المالية فهى فى الحفظ والصون.

ويبدو أن السيد المخرج بذل جهد أكبرا وهو يقوم بالمهمة الملكوكية بين أعضاء الفرقة لاقناعهم بتقديم العرض الذى تأخر تقديمه

وبغض النظر عن هذا السلوك الغريب، فقد جاء العرض ضعيفا سيئا على جميع المستويات سواء اختيار النص أو الحركة التى فشل المخرج فى رسمها ، وجاءت فوضوية وعشوائية، وأداء الممثلين جاء ضعيفاً متوتراً مضطرباً، فصدقت توقعاتى ، لأننى قبل مشاهدة العرض توقعت أن أعضاء هذه الفرقة لا يمكن أن يقدموا إبداعاً مسرحياً ، لاهم ولا مخرجهم.

العبث بالنص وتضييع سماته الخاصة

المدى الذى يحق للمخرج أن يصل إليه فى تعاملاته مع النص . . قضية هامة، اشتعل الجدل والنقاشات حولها سواء فى المسرح المحترف أو مسرح الهواه . . وسبب اشتعال النقاشات فى هذه القضية، وظهورها كواحده من أهم قضايا المسرح التى تتناول العلاقة بين المؤلف والمخرج، السلوكيات المتطاولة لبعض المخرجين والتى تصل إلى درجة العبث بالنصوص مما يؤدى إلى تضييع السمات الخاصة بفكر المؤلف والقضية التى يطرحها، لأن المخرجين الذين يعبثون بالنصوص ويحذفون مشاهد وجمل حوارية، ويلقون بشخصيات أخرى خارج إطار النص، ويقحمون شخصيات جديدة من تأليفهم على مناخ النص، والنتائج :

– اصابه فكر المؤلف بالتشوش والاضطراب لإبعاد شخصيات واضافه شخصيات.

– التناقض فى العلاقة بين الشخصيات، سواء الشخصيات التى افلتت من الحملات الاغتيالية للمخرج، أو الشخصيات المقحمة، والتى لا يستطيع المخرج مهما كان دقيقا أن يقيم بينها وبين شخصيات المؤلف علاقات مقنعه.

– تأرجح مستوى الحوار الذى يضيفه المخرج وحوار المؤلف، لاختلاف أفكار الاثنين وقدراتهما على الصياغة الحوارية.

هذه النتائج السلبية تؤدى إلى ظهور عرض مفكك، غير مقنع ، مشوش، مضطرب أضاع فيه المخرج جهودا ، لو استغلها الاستغلال الإيجابى لتعامل ابداعيا مع النص الموجود الذى يتكون من بناء متكامل ويتضمن شخصيات تحمل الملامح النفسية والاجتماعية التى يفهم المؤلف طبيعتها ويقدمها فى نسيج متكامل .

وهنا لا يمكن أن ننكر حق المخرج فى إجراء بعض التعديلات على النص عندما يجد نقاط ضعف به، ويمكن أن تتضمن هذه التعديلات :

- حذف مشاهد موجوده بالنص واضافة مشاهد جديدة.
- الاستغناء عن شخصيات غير مؤثره فى الاحداث.
- اضافة شخصيات يرى المخرج ضرورة لوجودها.
- تعديل بعض المشاهد التى يتضمنها النص.
- اعادة صياغة الجمل الحوارية فى بعض المشاهد

وهذا الحق الذى نعترف بحق المخرج فى ممارسته لا يتم من خلاله، ولكن يتم بالاتفاق مع المؤلف صاحب النص وصاحب الحق فى قبول أو رفض اجراء كل أو بعض التعديلات التى يراها المؤلف.

وإذا لم يكن المؤلف على قيد الحياه، من الأفضل أن يبحث المخرج عن كاتب خبير فى كتابه الدراما المسرحية «دراما تورجى» ويقدم له رؤاه الجديده فى النص، ويترك له مهمه صياغتها، وبدلا من قيام المخرج بالعبث فى النص، وممارسة هواية التأليف، عليه التركيز فى تقديم النص من خلال عرض مسرحى من حق المخرج أن يبدع فيه كما يشاء قائدا لمبدعى عناصره، منسقا لهذه العناصر، مازجاً بينها بوعى، محققا التكامل بينها وإذا وجد المخرج عيوباً فى النص تتطلب اجراء تغيرات جذرية، ما عليه سوى تركه ، والبحث عن نص آخر يجد فيه ذاته، ويحقق من خلاله إبداعاته.

وإذا كان المخرج يحمل إمكانات حقيقية للكتابه الدرامية المسرحية، عليه أن يكتب النصوص التى يخرجها ، ويترك نصوص الآخرين بدون عبث وتشويه وتضييع لملامحها وشخصياتها وأحداثها، لأن نتائج هذا العبث ليست فى صالح أى طرف من أطراف العمليه المسرحية.. واليكم بعض نماذج خطايا الهواه فيها يتعلق بالعبث بالنصوص المسرحية :

فى مهرجان جامعة قناة السويس (١٩٩٦) قدمت كلية السياحة والفنادق عرضا بعنون، القطار - المولد - السلطان، وجاء فى دليل العرض الذى وزعوه علينا أن نص العرض أعده ناصر محمود عن مسرحية المجاذيب للدكتور محمد عنانى ، وشاهدنا مشاهد ممزقة، مبعثرة، اقتطعها المعد عن نص متكامل لمؤلف يعيش بيننا، والنص قدم عدة مرات بالعديد من الفرق المسرحية، ولأنه كيان متكامل فمن الصعب تقديمه إلا من خلال رؤية للمخرج تتعامل مع هذا الكل المتكامل، تتأمله، تحاوره، تجادله تتفاهم معه، تفهمه، ثم تعرضه من خلال عناصر تبرز مناطق القوة فيه، وتتغلب على سلبيات المناطق الضعيفة بزيادة جرعات الجماليات البصرية التى يمكن أن تساهم فى تعويض نقائص النص.

والسؤال الذى تبادلته مع الاستاذين الفاضلين د. حسين عبد القادر ومحمود عبد الله – وكنا اعضاء لجنة تحكيم المهرجان من خلال مسابقة نظمها تليفزيون القناة– لماذا يقوم شخص بالتعامل مع نص مسرحى بهذا الشكل؟ وتفرع من هذا السؤال ، أسئلة أخرى ، ما الذى جذب الشخص الذى وضع اسمه على النص كمعد إلى مشاهد معينه من نص مسرحى لينتزعها من سياق منطقى متسلسل يحمل ملامح الشخصيات ومبررات سلوكياتها، ويقدمه من خلال نص آخر أضاف اليه من هنا ومن هناك مشاهد ليس بينها علاقات منطقية مقنعة، وإذا كان لأى إنسان فى الحياة حق تجميع مجموعة من المشاهد من عدة مسرحيات لمؤلف واحد، أو أكثر من مؤلف ليقدمها احتفالاً بالمؤلف أو المؤلفين، أو تكريماً لهم، أو للمشاركة فى مناسبة معينه، فليس من حقه اجتزاء عدة مشاهد من نص واحد والاستغناء عن بقية مشاهد النص، خاصة إذا لم يقدم مبررات هذا الاختيار.

وماعقد المشكلة، وجعل العبث يصرخ واضحا، أن المعد أضاف على المشاهد المقتطعه من نص الدكتور عنانى ، مجموعة أشعار له ومجموعة مشاهد شعرية من نص ينتمى إلى المسرح الشعرى للدكتور يسرى العزب، فهو عبارة عن قصيدة درامية طويلة جدا بعنوان «تغريبه عبعال» وهى كيان درامى شعرى قائم بذاته أيضا.

تعالوا الآن نتصور هذه «الخلطة» الغريبة، مشاهد منزوعة من نص مسرحى ومقاطع شعرية ، ومشاهد متقطعة من نص درامى شعرى ، هل تتصورون النص الذى يمكن أن ينتج عن هذه التركيبة التى تحتوى أفكار ورؤى ثلاثة أشخاص، لكل منهم رؤاه وأفكاره وقصيدته، ولغته، النتجة بالطبع مثل النتيجة التى يمكن أن يظهر بها وجه يحمل أنف مارلين مونرو وشفتى حسين فهمى ، وعينى سنية «العمشة» أى وجه مشوه لا ملامح له، ولا يحمل أى قدرة على التعبير ، وتلك هى الصورة التى ظهر بها العرض، فكان أحد مشاهد نص د. عنانى يقدم ولا نعرف ماذا قبله، وماذا بعده، ومن هؤلاء الذين يتحركون أمامنا على منصة المسرح ويتحركون داخل المشهد، ثم فجأة تدخل اغنية أو مقاطع شعرية للمعد أو أحد أصدقائه، لماذا دخلت الغنوة؟ لا أحد يعرف ، لماذا توقف المشهد، لا أحد يعرف، ماالذى يريده المعد والمخرج من توقف المشهد ودخول الأغنية؟ لا أحد يعرف، ثم فجأة أيضا، تلقى أجزاء من نص د. يسرى العزب، وتدور نفس الأسئلة، ويتوقف هذا الجزء لنشاهد أحد مشاهد نص المجاذيب، وهكذا المعد والمخرج يدوران حول نفسيهما من خلال عمل مشوش ومضطرب.

والغريب أن المعد لم يشر فى دليل العرض (البانفلت) إلى استعانته بأجزاء من نص د.العزب، ولأننى قرأت النص أكثر من مرة، عندما كتبه العزب واستمعت إليه من مؤلفه أكثر من مرة فقد اكتشفت استعانة المخرج بأجزاء من هذا النص دون اشاره إلى مؤلفه، وعندما أثرت هذا النقطة

مع المعد والمخرج بعد انتهاء العرض، أكدا أن هذا السلوك غير مقصود، وانهما كانا ينويان كتابه أسم الدكتور يسرى لكنهما نسيا ذلك فى زحمة العمل.

هذا - بالطبع - عذر غير مقبول فتجاهل جهود الآخرين، وتعليق هذا التجاهل على شماعات الزحمة والنسيان والانشغال، أمر غير مقبول، لأن منح الأخرين حقوقهم من أهم - بل أهم - ايجدبات العمل المسرحى.

- سلوك حمدى طلبة المخرج المجتهد المتميز مع المؤلف جلال عابدين فى عرض الحجلة والحلم، سلوك غريب يستحق التوقف واتخاذ موقف حاسم معه، ويلاحظ الاصدقاء أننى ذكرت اسم حمدى طلبة، ولم أقل أحد المخرجين، لان طلبه واحد من مخرجى مسرح الهواه الذين يقفون فى الصف الأول، ولأنه يقود ويوجه مجموعة من الفنانين فى فرقة بنى مزار المسرحية، والفنانون الهواة يكتسبون السلوكيات من مخرجيهم، وتصبح هذه السلوكيات قدوه، فماذا فعل طلبه . . اليكم الحدوته:

عندما ذهبنا الى مدينة بنى مزار وشاهدنا عروض المهرجان الأقليمى الأول لنوادى المسرح، شاهدنا عرض الحجلة والحلم تأليف جلال عابدين وأخراج حمدى طلبه ضمن ١٤ عرضا قدمتها فرق نوادى المسرح على مستوى محافظة المنيا، وكانت لجنة المشاهدة تتكون من الزملاء الافاضل ناهد عز العرب الكاتبة والناقدة المسرحية بمجلة الاذاعة والتليفزيون، وحازم شحاته الناقد والباحث المسرحى وبهائى الميرغنى مدير ادارة نوادى المسرح وبعد مشاهدة العرض عقدت ندوة لمناقشته واكتشفت أن هذا العرض غير ناضج وينقصه الكثير، وغير مكتمل ، وتغيب عنه ملامح كثيرة من ملامح ابداعات حمدى طلبه الاخراجية، وقلت هذه الملاحظات فى الندوة، واضفت أننى ساعتبر ما شاهدته بروفة غير ناضجة، ولابد من التعامل مع النص بتمهل وهدوء وبدون استعجال، وسألت حمدى طلبه هل ما شاهدناه، عن نص كتبه جلال عابدين فعلا، أو أنه جزء من نص لم يكتمل، أم أن عابدين اعطاك النص وأنت اخرجت جزءاً منه، وتنوى أن تخرج الجزء الباقى ولم أحصل من طلبة على اجابه حاسمة ، لأنه راح يتحدث عن الخطة الاخراجية المستقبليه للعرض، وانه سوف يأخذ جميع الملاحظات التى ابداها السادة النقاد أعضاء اللجنة فى الاعتبار، وانهى كلامه بأن العرض لم يقدم النص كاملاً، وأنهم سوف يستكملون المشاهد الباقية، وانتهى الأمر على أن يستكمل طلبه بقية ملامح عرضه على أن يشاهد العرض لجنة تقرر مدى صلاحية العرض فى المهرجان النهائى لنوادى المسرح وعرفت بعد ذلك أن العرض تم تصعيده ليشارك فى مهرجان نوادى المسرح، ولم اشاهد العرض فى المهرجان وسمعت أنه لم يكن على المستوى المعروف عن حمدى طلبه ، ولم يحصل على جوائز كما أعتاد حمدى طلبه فى عروضه.

وفى المهرجان النهائى لفرق قصور الثقافة (الاسماعيليه ١٩٩٦) التقيت بالمؤلف جلال عابدين

الذى عين مديراً لثقافة السويس. وشعرت أن بركانا داخل هذا الانسان يريد أن ينفجر، وقال أريد أن اتحدث معك، وتحدث، وانفجر البركان قال جلال : حمدى طلبه قام بتشويه فكرى وخدعنى ، لأننى قدمت له مجرد فكره مكتوبه على وريقات صغيرة، واتفقنا على صياغة الفكرة فيما بعد، لكننى فوجئت أنه قام بعمل البروفات، وتحدثت معه فى هذا الموضوع، فقال أنه يجرى البروفات انتظاراً لما ساكتبه فيما بعد، وكتبت ولكن حمدى ألقى بالفكرة والمعالجة ، وقدمها كما يريد، فجاء العمل مشوها، وكنت اتمنى عدم كتابه أسمى على هذا العمل، لأنه أفقدنى الكثير.

انتهى كلام جلال عابدين ويبقى العتاب على حمدى طلبه الذى أقدم على هذا السلوك وهو يعلم النتائج السلبيه لهذا العمل على المؤلف أولاً، وعلى الفرقة ثانيا، وعلى اسمه وسمعته كمخرج متميز ثالثا، وإن كان لا يعلم بهذه النتائج، فتلك مصيبة، ولابد أن يقوم طلبه بالجلوس الى نفسه واعادة ترتيب أوراق سلوكياته حتى يعود المخرج المتميز الذى صفقنا له كثيراً، وتنبأنا له بمستقبل ابداعى جيد، ولكن لم أكن أدرى أنه سيتعامل مع نصوص المؤلفين بهذه الصوره، فهل انتفخ طلبه وأصبح مثل المخرجين المحترفين إياهم الذين يعتبرون انفسهم محور الكون، وأنهم كل شئ وأن النصوص المسرحية أمر ثانوى هامشي ، و أن افكارهم أهم من أفكار المؤلفين، ومن هنا يأتى التعالى والتعامل مع النصوص «من فوق » اتمنى أن أكون مخطئا، ونشاهد أعمالاً تعيد هذا المخرج الى الاطار الجميل الذى وضع نفسه وابداعه داخله.

ورغم هذه السلوكيات السلبية شاهدت سلوكيات ايجابية عديدة تقول أن مسرح الهواه سيظل بخير، هذه السلوكيات لمخرجين يحافظون على أفكار مؤلفيهم ويقدمونها داخل إطر جماليه رائعة تبرزها وتؤكدها، ومن هؤلاء المخرجين المخرج الصعيدى المندفع الطيب المبدع طه عبد الجابر صاحب العروض المتميزة والجوائز المتعددة والمراكز الأولى، والمخرج البورسعيدى الجدع الباحث دائماً عن صيغ جديده لشكل واطار مسرحى جديد عبد القادر مرسى، والبورسعيدى أيضا صلاح الدمرداش، والعديد من المخرجين الذين يستحقون التقدير والاحترام لانهم استطاعوا تقديم فكر المؤلفين فى أطر مسرحية جماليه فجمعوا بين الميزتين الشكل والمضون.

وهناك مخرجون يبذلون جهودا مضاعفة للتعامل مع نصوص متوسطة المستوى ويقدمونها فى عروض جيده، وأحيانا جيدة جداً، فيتغلبون على عيوب ضعف النصوص . . وهؤلاد يستحقون التحية مضاعفة على قدر الجهود التى يبذلونها.

أهمال التدريبات الصوتيه

والحركيه للممثل

المخرج مسئول عن ظهور الممثلين فى أفضل حالاتهم الحركية والصوتيه، وظهور الممثلين وهم فى حالة جيدة صوتياً وحركياً يعتمد على التدريبات المكثفه التى يعتنى خلالها المخرجون بممثليهم.

ونتائج عدم الاعتناء والاهتمام بالتدريبات الصوتيه والحركية، تشويه الصوره المسرحية، وغياب الجماليات الحركية، وضياع الجمل الحوارية بن افواه لا تجيد نطقها وتوصيلها للمتلقى بالصورة المطلوبة . . والامثله كثيره

– فى العديد من عروض المهرجان النهائى لقصور الثقافة (الاسماعيليه ١٩٩٦) أدى عدم تدريب الممثلين على استخدام جهاز الصوت المحمول «الوايرلس» إلى سلوكيات أثارت الضحكات واضاعت العديد من المشاهد، لأن استخدام هذه الاجهزه فى حاجة إلى تدريبات شاقة للتعامل معها بصورة جيدة تؤدى الهدف المطلوب من استخدامها، وشاهدنا فى المهرجان المذكور أو المهرجان الأول لفرق اقليم القناة وسيناء (الاسماعيليه ١٩٩٦) سلوكيات غريبه، مثل الممثلة التى سقط منها الجهاز وظلت تتحدث لنفسها وتلقى الجمل الحواريه الخاصة بها دون أن نسمعها بينما الجهاز يهتز يمينا ويسار و هو معلق بين السماء والأرض، واحتارت الممثله الصغيره التى لم تدرب جيدا على استخدام الجهاز، فاكتفت بما قالته وحملت الجهاز المترنح وتركت المسرح وخرجت، حدث هذا فى عرض (الملك هو الملك لفرقة الاسماعيليه المسرحية القومية) وحدث فى نفس العرض نفس السلوك من بطل العرض الذى حاول التصرف فظل يتحدث وهو يحاول اعادة الجهاز إلى مكانه وكان يرتدى ملابس متعدده، وظل يبحث عن مكان ، لوضع الجهاز، ولأنه ممثل خبير، ظل يملأ بجمل حواريه من تأليفه حتى تمكن أخيراً من العثور على مكان للجهاز .

وفى عرض عليه العوض لقصر ثقافة المنيا، نسيت الممثله إغلاق الجهاز عندما دخلت الكواليس، ويبدو أن زميلاً لها ضايقها فى الكواليس فراحت تشتمه ووصلت الشتائم إلى اسماعنا لأن الجهاز مفتوح ووصل الأمر إلى أن صوت الممثله القابعة فى الكواليس كان أكثر وضوحاً من اصوات الممثلين على منصه المسرح، وظلت الممثلة تتحدث بانفعال إلى أن قام أحد اعضاء الفرقة بالذهاب إلى الكواليس ، وتنبيه حضرتها إلى ضرورة إغلاق الجهاز.

وفى عرض ست الحسن لقصر ثقافة طنطا، كان صوت المخرج المنفذ وتوجيهاته للممثلين ومنفذ المكياج يأتى واضحاً إنه مصر على توجيه الملاحظات من خلال جهاز مفتوح لأحد الممثلين بالكواليس وسمعنا هذه الملاحظات الفورية (اجهز يا ابنى بالشنب، عشان مشهد العزا . . لا يا سيدى مش هاينفع كدا . . يا ابنى اقعد ساكت خلينا نشوف شغلنا) وغير ذلك من ملاحظات ظل الاستاذ يلقيها، إلى أن طلبنا من أحد المسئولين بقصر ثقافة الاسماعيليه بالذهاب إلى الكواليس، والقيام بفصل القوات المخرج المنفذ والقوات الصوتيه للوايرلس.

أما الكارثة الكبرى فقد ظهرت فى أحد عروض نوادى المسرح – ولن أذكر العرض لأن السلوك سيئ جداً – فقد قام الممثلون بسب الجمهور ولم يكتشفوا أن الجهاز كان مفتوحاً على الآخر ونقل هذه الشتائم كاملة إلى اسماع الجمهور، الذى كان انيقا وكريما ورائعا ـ وانتظر حتى انتهى العرض، ووقف يصفق للممثلين الذين كان فى غاية الأدب وسبوا الجمهور.

وحدث ولا حرج عن التشويش الصوتى، والاضطرابات الصوتيه التى تحدث نتيجة التصادمات بين الممثلين الذين لا يجيدون عمليات التنسيق بين الحركة على منصة المسرح وبين استخدام اجهزة الصوت المحمولة

ولابد أن يتضمن تدريب الممثلين، الاهتمام بشكل حركة الممثل على منصة المسرح، والتصرف داخل فى التشكيل الحركى ، واسلوب مغادره منصة المسرح، واسلوب الدخول إلى المنصة، واسلوب التحية، ومواجهة السلوكيات الجماهيريه الطارئة، وضبط النفس أمام أيه سلوكيات غير مقبوله من الجمهور، والتلوين الصوتى طبقا للمشاعر التى تمر بها الشخصية، وتحميل الجملة الحوارية الشحنة الانفعاليه التى تمنحها معناها المطلوب، وتقطيع الجمله الحوارية بصورة يتم فيها التنسيق بين تحميلها بالمعنى وتنظيم نفس الممثل، بحيث لا تنقطع أنفاسه وتهرب الجمل الحواريه منه نتيجة الارهاق الصوتى له.

وبعد . . الم أقل لكم أن عالم الاخراج شاق ومتعب ومجهد وممتع فى نفس الوقت لأن المخرج لابد أن يكون صديقاً ومعلماً ومدربا .. ومحللاً نفسياً و . . مبدعاً.

وتأملوا مجموعة من اللقطات لبعض العروض المسرحية فيما يتعلق بالاخراج هذا العالم المتعب الممتع الجميل.





لقطتان توضحان إحدى أبرز الخطايا الإخراجية فى مسرح الهواة عندما يلجأ المخرج إلى توجيه ممثليه بالجلوس وهم يستندون على الركبة دون مبرر لهذا الوضع.. اللقطة الأولى من مسرحية عريس لبنت السلطان، والثانية من مسرحية أربعاء أيوب.



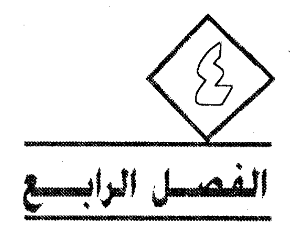
توزيع حركى على مستويات المنصة المسرحية فى عرض رحلات ابن ستوتة للمخرج طه عبد الجابر، قدمته فرقة بيت ثقافة أبو تيج المسرحية فى أبو تيج وأسيوط وعدة مدن بمحافظة أسيوط، ومهرجان بورسعيد (١٩٩٢) وفاز العرض بعدة جوائز .



لحظة حركية ساخنة.. سبقها اختراق مساحة ديكورية وتمزيق الستار الذى قام به الممثل القادم من الخلف وترتب عليه رد فعل حركى للممثل والممثلة، المسرحية للمخرج حسن الوزير وقدمتها فرقة السويس القومية المسرحية فى مهرجان فرق إقليم القناة وسيناء شرق الإسماعيلية (١٩٩٦)، ومهرجان الفرق القومية المسرحية - المنصورة (١٩٩٦) .



لقطتان من عرض رحلة حنظلة (مهرجان إقليم القناة وسيناء، ومهرجان فرق قصور الثقافة - الإسماعيلية ١٩٩٦) واللقطتان توضحان المتابعة الحركية من حنظلة للمجموعة، ثم المتابعة الحركية من المجموعة وحنظلة من خلال أفعال وردود أفعال توضح مضمون الحدث وتتسم بجماليات الحركة .



الفصـــل الرابـــع

التـــمـــثـــيل.. فن إدراك الـعـــلاقـــة بـــين الـــوعـــى والـــلاوعـــى

لأن الدراسات النفسية، والدراسات النفسية الدرامية من ضرورات تشكيل شخصية الممثل، نفرد لها مساحة معقولة توضح أهميتها كما نتحدث فى هذا الفصل عن الوعى اللازم للممثل والمناطق التى يخدمها هذا الوعى، وكـيـفـيـة توظيف الممثل للاوعى واللاشـعـور واسـتـدعـاء المخزونات اللاشعورية وتوظيفها .. ثم نقوم باستعراض خطايا التمثيل فى مسرح الهواه، والظواهر السائدة والملحة مثل التمثيل بالعافيه، إقامة الحوارات مع الجمهور، وعدم القدرة على التصرف فى المواقف المفاجئة والأخطاء اللغوية الواضحة والمتعددة فى العروض التى تعتمد على نصوص مكتوبة باللغة العربية الفصحى.. ويتضمن هذا الفصل مجموعة أخرى من الخطايا السائدة فى عنصر التمثيل مع نماذج لتوضيح هذه الخطايا .

التمثيل ممارسة واعية لتقديم ملامح عديدة لشخصيات قد تتقارب وقد تتباعد عن ملامح شخصية الممثل.

ولعبة التمثيل تستند إلى مجموعة مركبة من العناصر الشعورية واللاشعورية، حيث يمارس الممثل على مستوى الشعور سلوكيات يعيها تماما تتعلق بحركته على منصة المسرح، وشعوره بإيقاع العناصر المسرحية الأخرى، شعوره بالإضاءة، درجة وضوحها، دلالات ألوانها، توقيت نزولها، المناطق التى تنزل عليها، توقيت إنسحابها، فترات الإظلام.. شعوره بحركة الممثلين المشاركين معه فى العرض المسرحى، والتبادلات الحركية بينه وبينهم، شعوره بتوقيتات دخوله إلى منصة المسرح وخروجه منها.. شعوره بالجمل الحوارية، ومفاتيح هذه الجمل، تلك المفاتيح التى تمنحه حق الحديث وإطلاق الجمل الحوارية، وعدم تجاوز المفاتيح الخاصة به حتى لايحدث ارتباكا للمشاركين معه، كل هذه الممارسات يشعر الممثل بها ويتعامل معها على مستوى الوعى، أما الجانب اللاشعورى، فهو الذى يختزن فيه الممثل خبرات وعادات وتقاليد خاصة بها، يستدعى منها ما يتناسب مع الشخصية التى يجسدها ويقدمها من خلال العرض المسرحى .

وعلى هذا الأساس فالممثل يقوم بعملية توازن، بين الجانب الشعورى الواعى على مستوى الواقع الحالى وتواجده على منصفة العرض المسرحى، وبين الجانب اللاشعورى اللاواعى حيث يمزج بين ملامح الشخصية المكتوبة فى النص، وبين الملامح المناسبة التى تطفو على سطح اهتمام الممثل عند تجسيده لشخصية تستدعى ملامحها مجموعة من الملامح المختزنة فى اللاشعور .

ولذلك يقدم الممثل الشخصية مندمجا مع ملامحها المكتوبة فى النص والمستدعاة من المخزن النفسى – اللاشعور– وواعيا بمختلف عناصر العرض المسرحى حتى يحتفظ دائما بالسيطرة على الواقع وعلى الشخصية فى نفس الوقت فيقودها، ولا يسلم نفسه للشخصية التى يمكن أن تسيطر عليه وتقوده، وبالتالى تجعله يستبعد الوعى بالواقع المعاش، ويمنح نفسه تماما للشخصية، فلا يعى العناصر المسرحية الأخرى ويتحول إلى خادم مطيع لملامح الشخصية التى توجهه طبقا للوجهة التى تريدها.. ويحدث هذا مع الأعمال الدرامية التى تتطلب إندماجا كاملا وإيهاما يسعى إلى التأثير فى المشاهدين وإقناعهم – فى خلال الفترة الزمنية للعرض المسرحى – بأن ما يشاهدونه حقيقة وليس تمثيلا ، وهذا عكس الاتجاه البريختى الذى ابتدعه الكاتب والمخرج الألمانى «برتولد بريخت» والذى يعتمد على تكنيك الإيقاظ المستمر للمشاهدين، ومنعهم من الاندماج وتذكيرهم أن ما يحدث تمثيلا.

الدراسة النفسية ضرورة وليست ترفا مسرحيا

وعى الإنسان بنفسه ضرورة، أى أن الدراسات النفسية لها أهمية حياتية حتى لو لم يستطع الإنسان أن يتعرف عليها بصورة رسمية من خلال قاعات الدراسة، فالكتب والدراسات التى تتناول النظريات والتطبيقات النفسية، فى متناول أيدى الجميع .

وتطبيقا لمقولة «اعرف نفسك» فالدراسات النفسية تحقق هذه المقولة التى تضاف إليها جملة «واعرف غيرك» بعد التعمق فى الدراسات النفسية التي تساعد الإنسان على اكتشاف نفسه واكتشاف الاخرين، بصورة تمكن الإنسان من فهم الدوافع والغرائز والحاجات والعقد النفسية ومسببات حدوثها، وتطورها، والأمراض النفسية ومظاهرها، وبالتالى التعامل الواعى مع النفس ومع الآخرين، وتقدير احتياجاتهم، ونقاط ضعفهم، ومركبات نقصهم، ودوافع سلوكياتهم، والمحاولات المستمرة لتحليل وتفسير العلاقات الإنسانية، أكثر أهمية للفنان المسرحى الممارس لأى عنصر من عناصر اللعبة المسرحية الجميلة .

التحليل النفسى والدراما النفسية :

الجهود التى بذلها العالم النفسى المبدع سيجموند فرويد، والتى انتجت للبشرية نظرية التحليل النفسى، لاتقل عنها الجهود التى بذلها الطبيب النفسى المبدع أيضا جاكوب مورينو، وأنتجت للبشرية الدراما النفسية – السيكودراما – كأحد أهم المداخل العلاجية النفسية التى تعتمد بشكل أساسى على الدراما لفهم أعراض ومسببات المرض النفسى، واستخدام الدراما لتقديم العلاج، وقد قام باحثون متخصصون فى الدراما وعلم النفس والدراسات الاجتماعية النفسية وسيكولوجية التعليم بتطوير أساليب مورينو الدرامية النفسية العلاجية، وابتداع أساليب علاجية جديدة، كما قام باحثون آخرون بالاجتهاد لتقديم الدراما النفسية التعليمية، حيث تقدم المناهج الدراسية التعليمية، وأساليب التربية والتنشئة الاجتماعية من خلال أعمال درامية، كما قدم آخرون أبحاثا متميزة فى الدراما النفسية الوقائية، حيث تقوم الأعمال الدرامية بتقديم إرشادات وتنبيهات فى قالب درامى لوقاية الفئات الاجتماعية المختلفة شر الوقوع فى مشكلات مستقبلية.

ولن أكون قاسيا على الممثل فى المسرح الإقليمى وأطلب منه القراءات المتعمقة فى علم النفس ونظرياته العديدة، وخاصة نظرية التحليل النفسى لأهميتها فى فهم التركيبة النفسية للشخصية ، والقراءات المتأنية الواعية للدراما النفسية، ولكن لابد أن يقرأ الممثل فى أساسيات ومبادىء علم النفس، وأبرز وأهم الأساليب الدرامية النفسية حتى يكون لديه الأساس النفسى، والدرامى النفسى الذى يمكنه من فهم الشخصيات التى يلعبها، ملامحها ودوافعها ومبررات سلوكياتها، ولا يصبح مجرد ببغاء يردد حركياوصوتيا تعليمات المخرج، ولايصبح مجرد مقلد لأدوار مماثلة شاهدها لممثلين محترفين .

تعالى صديقى الممثل الهاوى ندق بهدوء على تقسيم الشخصية عند فرويد، حتي تتعرف على دور كل جزء فى الشخصية، وملامح هذا الجزء ، وعلاقته بسلوكيات الشخصية.

فرويد قسم الشخصيات إلى ثلاثة أقسام :

– ***الهو... أو الإد،*** وهو الجزء الجامح فى شخصية الإنسان، –أى إنسان–، الجزء الغريزى الحسى الذى يسعى إلى تحقيق كل الرغبات الغريزية دون اعتبار قيود مجتمعية أو عادات أو

تقاليد أو محددات دينية، عندما يسيطر هذا الجزء على شخصية الإنسان، ينطلق لتحقيق رغباته ولاينظر لتأثير هذه الرغبات على علاقاته، أو تأثيرها على الآخرين، لأنه لاينظر إلى الآخرين .

وغالبا ما يكتب المؤلفون شخصيات المنطلقين الجامحين وبمعنى آخر أشرار الدراما، من منطلق تأثير هذا الجزء على الشخصية والسيطرة عليها، وقيادتها وتوجيهها دون اعتبار لأى شىء سوى تحقيق رغباتهم .

الأنا.. صمام الأمان فى الشخصية الإنسانية والمانع للانفجارات الناتجة عن جموحات الهو أو تزمتات الأنا الأعلى، وعندما يسيطر الأنا على الشخصية يحدث التوازن المطلوب للمعايشة الحياتية وإقامة علاقات متوازنة بين الإنسان وبين نفسه، وبينه وبين الاخرين، لأن الأنا يقف مثل شرطى المرور الذى يقوم بدور هام من خلال مجموعة من الإشارات المتفق عليها، بمنع التصادمات بين السيارات، وهذا ما يحدث من الأنا الذى يقف من الهو موقف الرقيب المحاسب دائما على كل رغبة جامحة يريد الهو تحقيقها، حتى لو تحققت الرغبة، يقوم الأنا بتأنيب الهو على الرغبات غير الشرعية، ويظل يحاسبه حتى يعترف بالذنب ويقدم الوعود – صادقة أو غير صادقة – على تجنب الوقوع فى الخطأ، ونفس الدور يلعبه الأنا مع الأنا الأعلى المتزمت الذى يمكن أن يصل بالشخصية إلى درجات مختلفة من العقد النفسية نتيجة التزمت الزائد.

– **الأنا الأعلى**.. الضمير المتزمت الذى يحساب الهو حسابا عسيرا على كل سلوكياته وأفكاره وتصرفاته، وعندما يسيطر الأنا الأعلى على الشخصية بصورة تؤدى إلى توقف الهو عن السلوك، والأنا عن القيام بعملية التوازن، يمكن أن تصاب الشخصية بالعديد من العقد النفسية الناتجة عن التزمت، على سبيل المثال، توجد شخصية يسيطر عليها الأنا الأعلى بصورة زائدة، فتطالب هذه الشخصية الجميع بالسلوكيات المثالية، وتسلك هذه الشخصية سلوكيات مثالية من الممكن أن تؤدى إلى مصادمات عديدة بين الإنسان وبين الآخرين المتعاملين معه فى المجتمع، وتصل الأمور إلى قيام الإنسان الذى يسيطر الأنا الأعلى على شخصيته بتأنيب نفسه على كل سلوك حتى لو ألقى تحية الصباح بصوت خافت على جاره، أو لو قالها، ولم يبتسم فى وجهه، ويظل يضخم من سلوكه وإحساسه بالذنب، فمن الممكن أن تؤدى التحية الصباحية غير المناسبة إلى ضيق الجار وغضبه منى، ويؤدى الغضب إلى إصابة جارى بالضغط والسكر وأمراض عديدة أخرى تؤدى إلى وفاته، وهكذا يعيش الإنسان فى عذاب مستمر بسبب التزمت وعقدة الذنب التى تتشكل بسبب التزمت غير المبرر، والسيطرة المريضة للأنا الأعلى على الشخصية .

وعندما نتعرف – صديقى الفنان– على تقسيم الشخصية فى الاتجاه الفرويدى التحليلى النفسى ، نستطيع فك رموز الشخصيات التى تشارك فى تجسيدها فى العروض المسرحية، ونعرف توزيع الشخصيات من خلال سلوكياتهم، وإلى أى قسم من أقسام الشخصية تنتمى، بل

يمكن أن نكتشف عيوب الكتابة الدرامية بوعينا بالشخصية وأقسامها، لأن كل إنسان يعيش وبداخله هذه الأقسام الثلاثة، من الممكن أن يسيطر جزء بصورة سيئة كلية على الشخصية فتتصف الشخصية بالصفة الغالبة، والتى تظهر نتيجة سيطرة جزء من الأجزاء الثلاثة على الشخصية، وهناك شخصيات متوازنة ، ويقوم الأنا بدوره الفعال لأحداث التوازن فيها، ولكن أحيانا – ولظروف معينة – يتمكن الهو من السيطرة على الأنا وقيادة الشخصية طبقا لرغباته، ثم ينسحب الهو مفسحا الطريق أمام الأنا ليقوم بعملية التوازن، وفك الاشتباك بين الهو والأنا الأعلى، نفس العملية يمكن أن تحدث – ولظروف معينة أيضا – للأنا الأعلى الذى يسيطر على الشخصية ثم ينسحب حتى يقوم الأنا بدوره.

الوعى بالأقسام الثلاثة للشخصية، يؤدى إلى الوعى بدوافع السلوكيات للشخصيات التى يلعبها الممثلون، والوعى بهذه الدوافع يؤدى إلى تميز الممثل القارىء الدارس الذى يلعب الشخصية وهو يعرف لماذا ثارت فى هذا الموقف ولماذا هدأت، ولماذا صمتت، ولماذا عشقت ، فتأتى الجمل الحوارية محملة بالوعى بالملامح النفسية.

وتصبح القراءات فى علم النفس وعلم النفس الاجتماعى والطب النفسى ضرورة لايمكن الاستغناء عنها، عندما يتم تكليف الممثل بتجسيد دور يكون المرض النفسى محركا أساسيا للأحداث فيه، لأن أداء هذا الدور، لايمكن أن يتم بالصورة المطلوبة أو بالحد الأدنى للصورة المطلوبة، إلا عندما يقرأ الممثل عن هذا المرض، وبعد القراءات النفسية النظرية يتحتم على الممثل أن يشاهد المرضى بهذا المرض فى المصحات النفسية، أو الأقسام النفسية فى المستشفيات مع استشارة الأطباء النفسيين والتعرف على المرضى من خلالهم .

أنا لا أبالغ ولا أحلم عندما أطالب الممثل الهاوى ببذل الجهد لمنح الشخصية حقوقها النظرية والتطبيقية، وقد يقول البعض، هل يعقل أن يقوم ممثل بالقراءة فى كتب علم النفس ويشاهد المرضى النفسيين ويتحدث مع الأطباء النفسيين، لمجرد أنه سيقوم بدور فى مسرحية قد تعرض لمدة أسبوع أو أقل أو أكثر، وإذاحالفها الحظ، أو كانت على مستوى فنى متميز تشارك فى تصفيات المهرجانات المختلفة التى تقيمها الجامعات والهيئة العامة لقصور الثقافة، وجمعية هواة المسرح والمدارس؟

والرد على هذا السؤال بالإيجاب، يعنى نعم ثم نعم، ثم نعم يعقل جدا أن يبذل الممثل الهاوى هذه الجهود لتمثيل شخصية حتى لو كانت هذه الشخصية يشارك بها الممثل فى مسرحية تعرض ليوم واحد فقط، وأسباب الإصرار على إجابتى بنعم، وأسباب الإصرار على بذل الجهود النظرية والتطبيقية قبل الدخول إلى عالم الشخصية المسرحية بتمثل فيما يلى :

أولا : قيام الممثل بالقراءة النظرية حول الشخصية يكسبه معارف علمية جديدة تضاف إلى معارفه إذا كان من عشاق القراءة والتعلم والمعرفة، وتشجعه على القراءة إذا كان بينه وبين الكتاب أى نوع من أنواع الخصام.. كما أن قيامه بزيارة الأماكن التى يتواجد فيها شخصيات واقعية تماثل الشخصية المسرحية التى سيلعبها، يفيده بإضافة عنصر جديد وشيق إلى عناصر اهتماماته. .

ثانيا : هذا على المستوى الشخصى، أما على المستوى التمثيلى، ومستوى الإجادة فى تقديم الشخصية فإن القراءات والمقابلات والمناقشات مع المسئولين والمتخصصين تجعله يتعرف إلى الشخصية، ويفهم ملامحها بصورة تجعل الود متبادلا بينه وبين الشخصية المكتوبة على الورق، والتى ستتحول من خلال إبداعه الأدائى إلى كيان متحرك متحدث يشعر ويؤثر ويتأثر والواقع المسرحى يؤكد أن الممثل عندما يخلص للشخصية ويمنحها فنه وجهده العقلى والفكرى، تمنحه الشخصية نجاحات لاحدود لها.

ثالثا : الاهتمام بالشخصية التي يجسدها الممثل أو الشخصيات الأخرى المشاركة فى نفس العمل، وبذل الجهود للتعرف إلى هذه الشخصيات نظريا وتطبيقيا، يميز الممثل بإخلاص سلوكى لأى عمل يسند إليه، وتصبح الجهود التى تبذل لتجسيد شخصية فى مسرحية، جهودا متكاملة لاتعتمد فقط على الموهبة الإبداعية للممثل، وتوجيهات المخرج، وآراء المؤلف وإرشاداته المكتوبة بين قوسين من عينة «ينفعل بشدة، يصرخ محتدا»، «تغلف ملامح وجهه علامات الحيرة» ، ولكن تعتمد على قراءات ومقابلات ومناقشات، وهذا السلوك المخلص ينسحب على مختلف اهتمامات الممثل الحياتية وليس اهتماماته التمثيلية المسرحية فقط.

رابعا : مسرح الهواه هو المصدر الأساسى لتوريد المواهب الفنية فى مختلف المجالات إلى جميع قنوات ووسائل التعبير الفنى السينمائى والمسرحى والتليفزيونى والإذاعى والتشكيلى.. والاهتمام بخدمة الشخصيات التى يجسدها الممثل نظريا وتطبيقيا يجعل خطواته نحو عالم الاحتراف أسرع، ويجعل فرص التواجد فى هذا العالم أكثر، لأن الممثل ليس مجرد قطعة شطرنج فوق رقعة فنية يحركها مؤلف ومخرج، لكنه طاقه فكرية وحوارية وعقلية ونفسية وكيان مفكر محاور يمتلك إمكانات التعبير وبذل الجهد لتقديم الشخصية فى الإطار الذى يرسمه المؤلف والمخرج، لكن من خلال الطاقات التى يتميز بها الممثل القارىء المتميز عن غيره من الممثلين الببغاوات المقلدين .

خامسا : العديد من النجوم والمشاهير على مستوى الاحتراف، نجدهم أساتذة فى تمثيل الشخصيات، لكنهم عندما يتحدثون فى البرامج التليفزيونية أو الإذاعية، أو فى اللقاءات الصحفية، نكتشف أنهم يعانون من فراغ ثقافى يجعل الصورة التى بذلوا جهدا مضنيا لرسمها

تهتز وهناك أيضا العديد من النجوم المثقفين الذين لا يقرأون حول الشخصيات التى يلعبونها فقط، بل لديهم خطة تثقيفية منظمة تتضمن القراءة فى مختلف المجالات ، خاصة المجال النفسى لارتباطه العضوى بالمجال الدرامى .

ويمكن بمنتهى السهولة ملاحظة الفارق بين الفنان المثقف القارىء المهتم، والفنان الذى لايهمه سوى حفظ دوره، وتفريغه أمام الكاميرا أو على خشبة المسرح، وهذا الفارق لايتضح فقط فى لقاءات الفنان بعيدا عن الشاشة والمسرح، ولكن يتضح فى نوعية الأدوار التى يقوم بها، وفي أسلوب أداء هذه الأدوار.. تأملوا معى الشخصيات التى يلعبها الفنان محمد صبحى فى المسرح، وفى التليفزيون، لن نجد صعوبة فى اكتشاف الجهد العقلى والفكرى الذى يبذله هذا الفنان فى اختيار الشخصية وفى دراستها من الناحية السيكولوجية - النفسية، والسوسيولوجية الاجتماعية، والبيولوجية العضوية، بل والناحية الجسمية للشخصية وهذه الدراسة والتأمل والملاحظة تنتج الشخصيات التى لاتنسى فى مسرح محمد صبحى، فى الهمجى وتخاريف وأنت حر وماما أمريكا وغيرها من مسرحيات جمعت بين الدراسة الدرامية النفسية والثقافة السياسية الاجتماعية، ومخاطبة عقول جماهير تعى جيدا ملامح هذا المسرح المثقف الضاحك المضحك .

نفس الأمر ينسحب على مسرح الهواه.. على سبيل المثال نجد فى المسرح الاقليمى كرافد هام ونشط من روافد مسرح الهواه، مجموعة من الفنانين المهتمين بالتثقيف الذاتى، واشتعال الرغبة فى القراءة والمعرفة، وألاحظ هذه الرغبة فى الندوات التى أحضرها عقب تقديم العروض، والأسئلة التى تطرح فى هذه الندوات، والقضايا التى تثار، حتى بعد انتهاء الندوة أجد الممثلين والمخرج حولى، يسألون، يستفيدون، يطرحون آراءهم فى الحركة المسرحية بشكل عام، والتيارات المسرحية الجديدة، ومسرح الهواه، وتظل المناقشات ساخنة متشعلة نابضة حتى يدركنا الصباح، ولا سكت عن الكلام المباح، فهؤلاء الفنانون لايعترفون بشهر زاد وحواديتها المنظمة للسيد شهريار لكنهم كيانات مسرحية عاشقة للعلم والمعرفة، ولا يتركونى إلا عندما تغلق أهدابى وتميل رأسى فوق صدرى ويتولون هم طقوس وضعى فوق السرير للنوم، وعندما استيقظ أجد السادة الفنانين فوق رأسي يقولون فى صوت واحد «أيوه يادكتور كنا بتقول إيه، قبل ماحضرتك تسيبنا وتنام» ويستمر النقاش وأنا أحاول فتح عينى.

وأبرز الفنانين المهتمين بالتثقيف والبحث ومحاولة انتهاز مختلف الفرص للمعرفة أعضاء وعشاق المسرح بمدينة بنى مزار بمحافظة المنيا، ومجموعة من فنانى الفرق البورسعيدية، وعدد كبير من فنانى فرق المنصورة، وبعض أعضاء فرق دمياط، واكتشفت أخيرا الرغبة فى المعرفة تشتعل لدى عناصر من فرق الاسماعيلية بعضهم مهتم بالتأليف وآخرون يلعبون الإخراج والتمثيل.

وكثيرون من فنانى مسرح الهواه يتعاملون مع التمثيل «بفتونه»، ويعتقدون أن التمثيل واحد واقف على خشبة مسرح بيقول كلمتين، وهذا الاعتقاد غير الذكى، أحد أهم مشاكل المسرح الهاوى، لأن العديد من المخرجين يضطرون للموافقة على إشراك ممثلين فى مسرحياتهم لا علاقة لهم بالمسرح، ولا علاقة لهم بالتمثيل، والموافقات الاضطرارية تتم اتقاء لشرور هؤلاء الفتوات ومشاغباتهم التى قد تعوق ظهور العرض المسرحى، وعلى هذا الأساس ، يقول المخرج لنفسه، وأحيانا للاخرين «اخسر شخصية أو اتنين ولا أخسر العرض كله».

وبالإضافة إلي هؤلاء الفتوات، يوجد عدد كبير من الممثلين الكسالى عقليا، الخاملين فكريا، النائمين ثقافيا، فهم يتمتعون بمواهب أدائية تمثيلية جيدة، لكنهم لايفكرون فى قراءة كتاب حول المسرح ويهربون من الندوات التى تناقش العروض أو القضايا المسرحية، وإذا أجبرهم المسئولون على الحضور فهم غائبون حاضرون، ووجودهم مثل عدم وجودهم، فلا اهتمام بمتابعة المناقشات، ولا أسئلة ولا استفسارات، ولا مشاركة من أى نوع، بل خمول وكسل وتثاؤب وأحيانا نوم.

تعالوا الآن نتحدث عن :خطايا التمثل فى مسرح الهواه

التمثيل بالعافية

لم أجد سوى هذه الكلمة «العافيه» للتعبير عن سلوكيات مجموعة من البشر الذين يريدون أن يصبحوا ممثلين بالعافية، وهؤلاء لايريدون أن يعترفوا بأن التمثيل موهبة ربانية، يمنحها الله لمجموعة من الناس يستطيعون التخلى عن ملامحهم الشخصية، والدخول إلى عوالم شخصيات عديد قد تختلف اختلافا جذريا عن شخصياتهم، هؤلاء الفنانون الموهوبون هم القادرون على التمثيل بما يمتلكون من مواهب فطرية وتلقائية. أما هؤلاء الذين يريدون التمثيل بالعافية فهم طفيليات مزعجة فى حركة الهواة المسرحية، هم مجموعة من الحشائش والأشواك التى تقتحم المساحات الخضراء فى بساتين الحركة المسرحية، وتمنع الورود الموهوبة من التنفس والنمو وممارسة حقوقها فى التواجد وإثبات الذات فى بساتينهم.

وكلما شاهدت شوكة من الأشواك التى تؤرق المسرحيين الهواه أتذكر قصة طريفة تعتبر نموذجا للآثار السلبية المترتبة على التمثيل بالعافية.

فهل أحكى لكم هذه الحكاية النموذج..؟ إذن تعالوا معى إليها، منذ طفولتى أعشق المسرح ، هذا العالم الجميل الرائع، ومنذ طفولتى أمارس المسرح مؤلفا - «على قد ما كان السن يسمح - وممثلا ومخرجا، وعندما انتصرنا نصرا عزيزا غاليا على الغرور الإسرائيلى، وكسرنا الأوهام الإسرائيلية، أردنا فى مدينتنا الجميلة الرائعة ملوى بمحافظة المنيا عروس الصعيد ولؤلؤة النيل الغالية أن نحتفل ونسعد بهذا النصر، فكتب الأديب الراحل المتميز محمد الخضرى عبد الحميد - شيخ أدباء الأقاليم - مسرحية بعنوان الاستاذ، وهي غير مسرحية الأستاذ التى كتبها الأديب

والكاتب الشهير سعد الدين وهبه.. المهم، كنت أجسد شخصية ملحن يؤلف لحنا لعرضه على لجنة لتقييمه وتصعيده إلى العاصمة، وكان معى مجموعة من الزملاء يطمحون إلى النجاح والتألق والانتقال إلى العاصمة هؤلاء الزملاء فيهم الشاعر والرسام وكاتب القصة، ويتم استدعاء هذه المجموعة إلى الجبهة لأداء الواجب الوطني، وتستمر أحداث المسرحية لتؤكد على أن الحرب أكبر استاذ ومعلم يمكن أن يرتقى بإبداعات الجميع.

وبعد توزيع الأدوار، بدأت تدريبات القراءة، وأثناء إحدى جلسات القراءة، دخل علينا شاب طويل عريض سمين الوجه، ودون أن يعرفنا بنفسه أو يلقى علينا أى نوع من أنواع السلامات أو يحيينا بأى كلمة، قال ، وكأن الكلمات تخرج من فمه قطعا من الطوب والزلط الغليظ يصدم وجوهنا ومشاعرنا «باقول لكو إيه، مين المخرج هنا، فقال المخرج- وكان الصديق سعد فرغل- أنا، فواصل الاستاذ القاء الطوب والزلط من خرابة مفتوحة أعتقد أنها فم «أنا عايز أمثل، عايز دور معاكو، ولو ما ممثلتش حاخربها وأخليها لكو ضلمه، فقام المخرج بتهدئته، وقال له، أنت مثلت قبل كدا، قال : لأ، لكن عايز أمثل دلوقت، قال المخرج : «طيب اقعد معانا واحنا بنقرا حانديلك دور، قال الفتوه: «أنا لسه ها أقعد، أنا عايز دور، خلص نفسك، قال المخرج : «طيب اقعد واقرا ، أشوف بس امكانياتك، وأشوفك تعرف تمثل والا لأ، وكأن المخرج نطق كفرا، فقد ضرب الفتوه بيده السمينة التي تنافس خف الجمل فوق الترابيزة مما جعل الأوراق تتطاير وقا ل«نشوف أيه ياحبيبى أنا باعرف أمثل يا خويا، أنت عايز تمتحنى، هات الدور.. ويبدو أن المخرج، بعد أن رأى الترابيزة تهتز تحت قبضة الفتوه، تصور هذه القبضة الجميلة تستقر فوق وجهة فتتداخل ملامحه، ولا يظهر فمه من أنفه، فقد أعطى النص فورا للاستاذ الفتوه قائلا : اتفضل اختار الدور اللى أنت عايزه.. ووضع الفتوه أصبعه على شخصية دون أن يقرأ أى شيء عنها وقال : ها أمثل الدور دا، قال المخرج : ماشى، اتفضل اقرا، وقرأ الأستاذ والعياذ بالله شيء لايحتمل، فقال المخرج : الدور دا كبير قوى عليك، وحايتعبك إيه رأيك تاخد دور غيره.. ويبدو أن الفتوه لاحظ الضحكات الساخرة التى انطلقت من الجميع دون أن نملك السيطرة عليها، فقال : طيب اختار لى أنت دور، بس يكون دور حلو ..المهم، لا أريد أن أطيل على حضراتكم، ظل المخرج يختار للسيد الفتوه، وعندما يقرأ نضحك، وهكذا حتى وجد له المخرج شخصية بدوى من سيناء يقول للجنود. «احفروا قبور فى الرمل لدفن الشهداء» وقال المخرج : «ياله ياسيدى جملة بسيطة وإن شاء الله تقولها وترتاح، ياترى تعرف تقولها، فرد السيد الفتوه بعنف «طبعا أعرف، أيه يعني الكلمتين دول «احفروا قبور فى الرمل لدفن الشهداء، فيها أيه دى، قال المخرج الحمد لله ياسيدى، عليك تيجى كل يوم تشترك في البروفة، وتقول الجملة دى، قال الفتوة، ماشى، وظل يحضر البروفات على سطر ويسبب سطر، وعندما علم باقتراب موعد العرض واظب على حضور البروفات، وجاء المشهد

الموعود الذى يشارك فيه الاستاذ، وكان الموقف تراجيديا جدا، فالجنود يقفون أمام مجموعة من الشهداء، انتظارا لجملة احفروا قبور، وطال الانتظار، وأبو الهول نطق، لكن الفتوه لم ينطق. وكان المخرج يقوم بعملية التلقين، وكان يقف فى كالوس لايبتعد عن الفتوه إلا بعض السنتيمترات، يعنى ممكن تقول أن فم المخرج كان فى أذن الفتوه، وقال المخرج «احفروا قبور فى الرمل» ولم يتحرك الفتوه ولم يقل شيئا، وظل يعبث فى الملابس اليدوية التى يرتديها، وقال المخرج الجملة مرة ثانية، ولم يتحرك الفتوة، وواصل العبث فى الملابس البدوية، وهتف المخرج بالجملة مرة ثالثة وكنت أقف فى الناحية الأخرى من مساحة المنصة المسرحية، وسمعت الجملة فى المرات الثلاث، كما سمعها جميع الزملاء، لكن الفتوة لم يسمعها، وهنا ثار المخرج وهتف «احفروا قبور ياحمار وهنا نظر الفتوه إلى الكالوس الذى يقف فيه المخرج وصرخ فى وجهه «ماتشتمش، أهو أنت اللى حمار وستين حمار وهنا تحول المخرج إلى فتوه، وجذب الفتوه من ملابسه وطرحه أرضا، واخرج ضيق وقلق وزهق وعذاب ومعاناة كل أيام البروفات فى صفعات ولكمات سمعناها تدوى فوق وجه وجسد الأستاذ الذى يريد أن يصبح ممثلا بالعافية، وإنقاذا للمشهد وللمسرحية التى تعبنا فيها، نطق أحدنا الجملة وعدى المشهد وعدت المسرحية التي كادت أن تفسد بسبب ممثل بالعافية.

وظاهرة التمثيل بالعافية منتشرة فى مسرح الهواه بصورة تتطلب وقفة حاسمة مع هؤلاء الذين يريدون التعامل مع المسرح وكأنهم فى سوق خضار.

والتمثيل بالعافية يشوه العمل المسرحى، ويأخذ من ابداعات الفنانين الحقيقيين الموهوبين المتمتعين بالمواهب التمثيلية، والذين يتعاملون مع المسرح بحب حقيقى، ويمنحونه الوقت والجهد والاهتمام، ومظاهر التشوية تتضح فى وجود هذا الممثل غير الموهوب كنغمة نشاز فى معزوفة الأداء المسرحى فنجد المشهد يضم مجموعة من الممثلين المتناغمين حركيا وصوتيا ، يتبادلون الجمل الحوارية والحركية، والعلاقة بينهم وبين مختلف عناصر العرض المسرحى، علاقة وعى وفهم وتفاهم، ثم يقتحم هذه الصورة الجميلة، فتوة من الممثلين بالعافية، يتحرك بصورة فوضوية عشوائية، ويقفز على الجمل الحوارية لزملائه، وينسى مقاطع عديدة من الحوار، فيرتبك المشهد، ويؤثرهذا الفتوة على العلاقات الجميلة بين الممثلين الآخرين، ويشوه الصورة المسرحية، ولا تعود الصورة إلى جمالها وإنضباطها إلا عندما يخرج هذا الكائن الطفيلى من الحالة المسرحية، بعد أن قام بالواجب فى أحداث التشويه والاضطراب.

وفى أول مهرجان يقيمه إقليم القناة وسيناء فى إطار تصفيات الهيئة العامة لقصور الثقافة تنافست مجموعة من الفرق المسرحية لبيوت وقصور الثقافة والفرق القومية المسرحية لمحافظات الاسماعيلية والسويس وبورسعيد وشمال سيناء وجنوب سيناء، وظهر الممثل الفتوة فى أكثر من عرض.. على سبيل المثال.. فى عرض الملعوب ملعوب، ظهر أكثر من ممثل لايجيد المشى أو الكلام، ويتحرك ضائعا تائها كأنه فأر داخل متاهة لايعرف أولها من آخرها، ويظل يتخبط حتى يصطدم بالاخرين الذين يدلونه على الطريق إلى خارج المنصة المسرحية .

وفى عرض مصيدة الفئران ، ظهر أكثر من ممثل من نوعية الممثلين بالعافية والواضح من تحركاتهم على منصة المسرح أنهم أجبروا المخرج لكى يقبلهم ممثلين ولايمكن أن أنسى أحد الممثلين بالعافية فى مهرجان نوادى المسرح الأول، الذى أقيم بدمياط، عندما ترك دوره وترك عرضه، وظل يطوف فوق منصة المسرح وكأنه يبحث عن «عيل تايه» ، ثم ترك المنصة وخرج، وظللنا فى انتظار سيادته، وعاد لينحنى ونحييه ولم نفهم شيئا مما حدث ولكن الواضح أنه أحد الفتوات المسرحيين الذين يفرضون أنفسهم على المخرجين.

وقبل أن يلومنى البعض ويقولون أن الهواية لاتتطلب هذه القسوة، وهذا التشدد، والمسألة لاتزيد على إشباع هواية، وممارسة نشاط مسرحى، «وكل واحد يروح لحاله».. والرد على هؤلاء اللائمين، هو.. أيها السادة الأفاضل، هذه ليست قسوة، وهذا ليس تشددا، ولكن دعوة للانضباط، دعوة لمنح الموهوبين الفرصة لإثبات الذات وصقل المواهب، لأن هذا الممثل الفتوة يحرم العديد من الموهوبين من فرصة إثبات الذات، وإشباع الموهبة.. ومن الممكن لهذا الإنسان أن يكون موهوبا فى جوانب أخرى غير التمثيل، وهنا تصبح الكره فى ملعب المخرجين، لأن المخرج هو المسئول عن إشراك الممثل غير الموهوب، وللمخرج الحق فى اختيار الممثلين حتى يمكن محاسبته على اختباراته، والمفروض ألا يستجيب المخرج لأية ضغوط ويوافق على إشراك أفراد غير موهوبين، وحتى لايجرح مشاعر هؤلاء، وعندما تجرى الاختبارات اللازمة، ويتأكد المخرج من عدم صلاحية الإنسان الذى يريد أن يمثل لمجرد أنه يريد ذلك، يمكن أن يقوم المخرج بمحاولات اكتشاف مواهب أو طاقات أخرى داخل هذا الإنسان فقد يكون موهوبا فى تصميم أو تنفيذ الديكور، أومساعدة المخرج، أو تولى أعمال الإدارة المسرحية، وبذلك يمكن الاستفادة من طاقة شابه يتم توجيهها الوجهة الصحيحة بدلا من تبديدها فى غير مكانها، والتأثير السلبى على الاخرين.

التحمس الزائد والنتائج العكسية

من حق الممثل أن يحب الشخصية التى يمثلها، ومن حقه أن يتحمس لها، لكن ليس من حقه أن يزيد هذا التحمس لدرجة التعصب للشخصية، وهذا التحمس الزائد أو التعصب غالبا ما يؤدى إلى نتائج عكسية، لأن التحمس الزائد يوجد نوعا من التوتر والقلق والخوف على الشخصية، مثل التوتر والقلق والخوف الزائد للأب على ابنه، وهذا الخوف الذى يتحول إلى «فوبيا» أى خوف مرضى يؤى إلى نتائج تربوية سلبية، فالأب الذى يخاف على ابنه خوفا مرضيا يمنعه من الذهاب إلى المدرسة بمفرده حتى لايصيبه مكروه، ويمنعه من مشاركة زملائه متعة الرحلات المدرسية خوفا من حدوث مضايقات أو إصابات، ويمنعه ويمنعه ويؤدى هذا المنع إلى نتائج سلبية عكسية مثل التمرد السلبى على السلطة الوالدية الخائفة، والاعتمادية على الاخرين، والتردد المرضى، وانعدام القدرة على اتخاذ القرار، واضطرابات الكلام والقدرة على التعبير.

نفس الأمر يحدث للممثل عندما يتحمس لشخصية معينة،و يخاف عليها خوفا مرضيا ويريد أن ينجح فى توصيلها إلى الناس بأقصى درجات التواصل، والنتيجة، نطق الجمل الحوارية، بصوت مرتفع طوال فترة وجود الممثل على منصة المسرح، والعنف الحركى، والتوتر الأدائى، واضطراب تواصل الممثل مع زملائه من ناحية، واضطراب تواصله مع ملامح الشخصية من ناحية ثانية، واضطراب تواصله مع بقية عناصر العرض المسرحى من ناحية ثالثة، ومجموعة هذه الاضطرابات تؤدى إلى اضطراب تواصله مع الجمهور.

ومن النماذج الواضحة للنتائج العكسية المترتبة على تحمس الممثل الزائد للدور، ممثل بورسعيدى شارك فى بطولة عرضين مسرحيين فى المهرجان الأول لإقليم القناة وسيناء (الاسماعيلية ١٩٩٦).

هذا الممثل فنان موهوب يمتلك صوتا مسرحيا عريض المساحة ذى نبرات يمكن تلوينها وتطويعها لأداء العديد من الشخصيات، ولتقديم مختلف المواقف والمراحل النفسية التى تمر بها الشخصية، هذا بالإضافة إلى امتلاكه ملامح جسمية تتصف بالرشاقة، وإمكانية تطويعها للحركة المرنة، هذا الممثل شارك فى بطولة عرض فرح العمدة وظهر متحمسا للدور الذى يجسده تحمسا زائدا عن الحد المطلوب للشخصية، ولم يستطع هذا الممثل التحكم وضبط انفعالاته بالشخصية، والنتيجة أستعارة نبرات صوتية حادة مزعجة للمتلقى على المستوى السمعى ، واستمرار أداء الممثل للجمل الحوارية بنفس درجة وحدة الصوت وصل بناء إلى درجة من درجات الملل، ارتفعت إلى رفض الصوت، والتحول السمعى والفكرى إلى أى منطقة صوتية بعيدة عن مساحة المنصة التى يتجول فيها الصوت الحاد الذى يخرج من حنجرة الممثل وكأنه حد سكين يخربش فى أسماع المشاهدين خربشات دموية معنوية مرهقة ، هذا على المستوى السمعى، أما على المستوى المرئى، فقد أدى التحمس الزائد للشخصية، إلى قيام الممثل بحركة زائدة ومبالغ فيها إلى حد كبير حولته من ممثل لشخصية أساسية ومحورية ومؤثرة إلى حاوى ينادى على الناس لمشاهدة ألعابه السحرية، وهكذا أدى التحمس الزائد إلى الاضطراب الحركى الذى أدى إلى اضطراب الرسالة التى يريد المؤلف والمخرج توصيلها، من خلال وسيط هام هو الممثل الذى خذلهما نتيجة حبه الزائد للشخصية، وخوفه المرضى عليها، وتحمسه الزائد لها وبعد مشاهدتى لهذا العرض، التف الممثلون حولى، وأبديت آرائى فى أدائهم لشخصيات المسرحية، وأعلنت آرائى، وعندما جاء الدور على هذا الممثل، نظرت إليه نظرات تحمل معان كثيرة فابتسم وقال «الظاهر أن أنا مش عاجب حضرتك».. قلت له : «مفيش فى المسرح عاجبنى ومش عاجبنى لكن فيه آراء علمية تعتمد على معايير ومقاييس نقدية موضوعية».. ثم أوضحت له الآثار السلبية المترتبة على تحمسه الزائد للشخصية رغم أنه ممثل موهوب ويمتلك إمكانات جيدة، لم يمنحه تحمسه الزائد الشخصية

الفرصة لاستغلالها والسيطرة عليها وتوجيهها لخدمة الشخصية التى يلعبها. وافقنى الممثل على الرأى الذى أوضحته، والحكم الذى أعلنته، والحيثيات التى قدمتها، والممثل الواعى هو الذى يتعامل مع الناقد من منطلق أنه المتابع الأمين لأعماله، والذى يريده أن يرتقى ويصل إلى أجمل درجات النضوج الأدائى، وهذا ماحدث مع هذا الممثل، فقد استجاب للنقد الذى وجهته إليه واستوعبه، واجتهد قدر إمكانه فى العرض الثانى الذى شارك فى بطولته، وهو عرض الغجرى، فقد تعامل مع نبرات صوته بصورة قيادية فطوعها لخدمة الشخصية، وتمكن من التلوين الصوتى الذى جعلنا نسعد على المستوى السمعى بتلقى الجمل الحوارية، كما تمكن من ترشيد الاستهلاك الحركى بصورة واعية، مما جعل التناغم بين الأداء الحركى وبين الأداء الصوتى واضحا، غير أن الممثل المتحمس فى العرض السابق، الموضوعى فى تعامله مع الشخصية فى العرض الحالى، كان فى بعض المشاهد يضعف ويستجيب للشخصية التى تجذبه إلى منطقة التحمس الزائد فيستجيب لها، ويذهب معها إلى منطقة الألغام الصوتية والحركية، وعندما يدرك بحسه الواعى خطورة استمراره فى هذه المنطقة الملغومة يعود مرة أخرى إلى المنطقة الأدائية الموضوعية، وهذه سلوكيات مطمئنة، فالتخلى عن التحمس الزائد للشخصية لايمكن التخلص منه بين يوم وليلة، ولايمكن الانطلاق من قيوده اللذيذة بسهولة، والتخلص من التحمس الزائد يحتاج إلى وعى مستمر، وتدريب شاق، وقدرة على عدم الاستجابة لدلال الشخصية حتى لاتسيطر على الممثل وتقوده ، ويظل هو الفارس والقائد والموجه والمسيطر .

والممثل الذى يسلك هذا السلوك، يتمتع برغبة حقيقة فى تنمية أدواته، وتطوير أساليبه الأدائية.

ردود الأفعال السلبية تجاه التحليل النقدى

الغريب أن مسرح الهواة يضم مجموعة من البشر تستطيع أن تنقد يوسف وهبى، لكنهم يرفضون مجرد التفكير فى توجيه النقد إليهم، وإذا حدث وتجرأ أحد النقاد على تحليل أداء هؤلاء العباقرة، فالويل كل الويل لهذا الناقد «أبو لسان طويل» والدنيا تولع، «وتبقى ليلة مش فايتة».

وقد اشتعلت معارك عديدة فى المهرجانات والندوات نتيجة رفض بعض الممثلين الهواة لتوجيهات النقاد فيما يتعلق بتحمسهم الزائد للشخصيات التى يلعبونها، ويرفض هؤلاء الممثلون أن يقترب أحد منهم ويرفضون توجيهات النقاد والنماذج عديدة.

– فى مهرجان الفرق القومية (المنصورة – ١٩٩٤) هاجم أعضاء إحدى الفرق المسرحية القومية، النقاد الذين تناولوا عرضهم المسرحى بالتحليل عقب العرض، واتهم أعضاء الفرقة النقاد بعدم فهم أساليبهم الأدائية العبقرية، وأكدوا أن النقاد لم يصلوا إلى الدرجة المطلوبة من الفهم حتى يستطيعوا استيعاب أدائهم المبدع والذى لم يحدث فى تاريخ المسرح، ولأن الممثلين العباقرة فوق مستوى النقد، فقد تركوا المسرح وخرجوا أثناء الندوة، وأثناء جلوس النقاد على المنصة وهم

يواصلون تحليل العرض..ماهذا؟ سلوك غير متحضر، وغير فنى، ويخلو من الأناقة الفكرية، واللياقة الذوقية.

– سلوك آخر غير متحضر، وغير فنى قامت به إحدى الفرق الصعيدية فى المهرجان الأول لنوادى المسرح (بنى مزار – ١٩٩٦) عندما احتج اعضاء الفرقة على أعضاء لجنة التحكيم والنقاد أثناء تحليل العرض والأداء، ووصل الأمر بأحد أعضاء الفرقة إلى أحداث أصوات غريبة واعتراضات غير لائقة، وعندما لم يعجب هذاالسلوك السادة الذين يتابعون الندوة، وطلبوا من الأستاذ الصمت أو الخروج، خرج الاستاذ، وظل يهلوس بكلمات غريبة يتخللها شتائم وسباب لم يوقفه إلا تدخل الشرطة.

هذا السلوك غير المهذب ، غير الذكى، أفقدنا المتعة والسعادة بالمهرجان الأول لنوادى المسرح، الذى نظمته فرقة بنى مزار المسرحية العريقة، واستطاع أعضاء الفرقة بجنيهات بسيطة أن ينظموا مهرجانا ناجحا، وكان كل عضو بالفرقة يقوم بأى عمل يطلب منه، بداية من كنس وتنظيم المساحة التى بنوها بأيديهموجعلوا منها مسرحا، وانتهاء بتغيير الإضاءة والديكور فقد قدم المهرجان (١٤) عرضا مسرحيا فى ثلاثة ليال بواقع (٥) عروض مسرحية فى الليلة الواحدة، وعندما رحمونا فى الليلة الثالثة قدموا (٤) عروض، ولك أنت تتصور (٥) عروض مسرحية تقدم فى ليلة واحدة، لكل عرض ديكور وخطة إضاءة مما يتطلب تغيير الديكورات وخطة الإضاءة (٥) مرات، كل ذلك كان يقوم به ويتحمل مسئوليته الشاقة الفراودة من أعضاء فرقة بنى مزار والمسئولين فى بيت ثقافة بنى مزار.

هذا المناخ المسرحى الدافىء الجميل أفسده سلوك قبيح لشخص يدعى أنه فنان، والحقيقة أن العلاقة بينه وبين الفن، مثل العلاقة بين أم كلثوم وأغنية كوز المحبة اتخرم.

وأمام هذا السلوك الغريب، بذل أعضاء الفرقة جهودا مخلصة لتهدئة النفوس والاعتذار للنقاد، و إعادة الدفء إلى المناخ الذى امتلأ بالجليد نتيجة السلوك البارد لإنسان غير مسئول.

ومثل هذا الإنسان الذى لايرى إلا نفسه، ويعتقد أنه وصل إلى قمة الأداء التمثيلى، ولا يريد أن يسمع إلا عبارات الاستحسان والإشادة بعبقريته الأدائية، هذا الإنسان سيظل يلعب فى غرفة مغلقة لا ضوء فيها ولاهواء، ويظل يتخبط فى هذه الغرفة المغلقة إلى أن يصاب بالدوار ويقع دون أن يشعر به أحد، لأنه لم يشعر بأحد، ولم يستمع إلى أحد. وإذا ساعده الحظ وانطلق إلى المسرح المحترف يظل حبيس نرجسيته فالملاحظ أن هذا السلوك الغريب لبعض الهواه يستمر معهم عندما يمارسون الفن على مستوى الاحتراف فى مختلف المجالات الفنية، والممثلون الذين يتعاملون مع النقد والآراء النقدية من منطلق واع وذكى وبعيدا عن النرجسية والحساسية – يرون فى النقد إضاءات على أساليبهم الأدائية الهدف منها تطويرها والارتقاء بها.

ومادمنا نتحدث فى هذه النقطة، تتسلل إلى الذاكرة سلوكيات لممثلين نجوم كرد فعل للتناولات النقدية.

الفنان المتميز أحمد ماهر، لعب المسرح هاويا عاشقا له قبل أن يلتحق بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ويمارس المسرح محترفا، وكانت الهواية من خلال أعمال مسرحية عديدة شارك فيها أحمد ماهر مع مجموعة من الهواه وقتها فى مركز شباب الساحل ، وهؤلاء أصبحوا نجوما بعد ما تألقوا فى أدوار مسرحية على مستوى الهواية.

أذكر أننى تناولت أداء الفنان أحمد ماهر بشكل حاد فى أحد مشاهد مسرحية لولى (مسرح البالون- ١٩٩٦) وكان أحمد ماهر متحمسا بصورة زائدة لهذه الشخصية ونتيجة التحمس الزائد سيطر الانفعال على أداء هذا الفنان فبكى بصورة مبالغ فيها، وسيطر البكاء على مستويات الأداء الصوتى، واحتضن البكاء الجمل الحوارية.

وما جعلنى أقسو فى تناولى النقدى لأسلوب أحمد ماهر الأدائى، أن ماهر بذل فى هذا العرض جهدا عقليا، وفكريا مضنيا، حيث كان يتطلب دوره فى المسرحية القيام بتدريبات قاسية على الفروسية لأنه كان يدخل إلى منصة مسرح البالون، يركب حصانا ضخما، ولك أن تتصور مدى الجهد الذى يبذله الممثل فى السيطرة على الحصان وقيادته فوق منصة مسرحية تتضمن ديكورات وممثلين ، وأمامه جمهور قد يقفز الحصان عليه وتحدث كارثة، وقد رأيت الفنان أحمد ماهر أكثر من مرة وهو يقوم بإعداد الحصان وتهيئته للدخول إلى المنصة المسرحية، وكان ينطلق بالحصان من الباب الخلفى للكواليس حتى يأخذ السرعة المطلوبة، وبعد أن يدخل المنصة المسرحية، وبالإضافة إلى هذا الجهد العضلى المضنى، كان ماهر يبذل جهدا فكريا فى تجسيد شخصية صعبة ومركبة، وكان المشهد الذى يبكى فيه ماهر يأخذ من تميزه الأدائى فى الشخصية التى يلعبها، وحتى يعرف الممثل فى مسرح الهواه أهمية وصعوبة السيطرة على الشخصية ، يتأمل سلوك أحمد ماهر الذى استطاع التحكم فى الحصان والسيطرة عليه، ولكن أفلتت منه الشخصية فى بعض سلوكياتها نتيجة عشقه الزائد للشخصية وتحمسه المبالغ فيه، وكان ماهر يتحدث فى لقاءاته الصحفية والتليفزيونية بحب مبالغ فيه للشخصية.

وعندما جاء تناولى النقدى لأسلوب أحمد ماهر الأدائى لهذه الشخصية حادا وقاسيا كان رد فعله أنيقا وواعيا، لقد اهتم هذا الفنان بإقامة حوار طويل معى عدة مرات وظل يسأل ويحلل ويتحدث عن تركيبة الشخصية وفهمه لها وتفسيره الأدائى الحركى والصوتى لملامحها .وقال ماهر، أنا كنت ضابط كبير، وبسبب حبى للفتاة الجميلة لولى فقدت منصبى ومستقبلى ألا يستحق ذلك أن أبكى، قلت لماهر: البكاء سلوك مرفوض وجدانيا بالنسبة للرجال، ومهما حدث للرجل من الممكن أن يبكى من الداخل، أى يأتى البكاء معنويا، وفى شخصيتك التى تلعبها العديد من الملامح

والسمات التي تستوجب هذا البكاء المعنوى بدون دموع، والتماسك مهما حدث، فأنت ضابط كبير كما قلت، ابن عائلة كبيرة، وفارس متمرد، هذه المواصفات تظل موجهات لسلوك الشخصية مهما واجه الإنسان فترات انكسار، وفى فترات الهزيمة والضعف والانكسار يستدعى الممثل هذه الملامح ويشكل منها الشحنة النفسية التى تغلف الجمل الحوارية فتخرج شامخة رغم الانكسار ، متمردة رغم الضعف، قوية رغم الهزيمة.

وفى النهاية اقتنع أحمد ماهر لأنه فنان بكل ما تحمل حروف هذه الكلمة من معان،ولذلك فهو يريد الارتقاء الدائم بأساليبه الأدائية ولم يكتف أحمد ماهر بالاقتناع بل دعانى لمتابعة أسلوبه الأدائى للشخصية بعد الحوار الذى دار بينى وبينه، وظل يسألنى عدة مرات حول التغيير الذى حدث، وهل استوعب نتائج المناقشات التى دارت بيننا، وكأنه ممثل هاو يبدأ حياته المسرحية ويريد أن يطمئن على نجاحه ومستقبله، إنه سلوك راق من فنان رائع.

التقليد الكلى والجزئى لأساليب أدائية شهيره

خلال متابعاتى النقدية والتحكيمية للعروض المسرحية لفرق الهواة شاهدت جميع مشاهير الممثلين بداية من زكى طليمات وفتوح نشاطى وانتهاء بوحيد سيف، ومرورا بأى ممثل يمكن أن يخطر لحضرتك على بال.

وعملية التقليد تتم بصورة نفسية لا شعورية، فعندما يعجب ممثل هاوى بأسلوب أدائي لممثل شهير يستوعب هذا الأسلوب ويختزنة فى اللاشعور، وكلماوجد الفرصة متاحة فى جلسات الأصدقاء، يستدعى مقاطع من حوارات الممثل المشهور ويقوم بتقليده بالصوت والحركة، وكلما كان الممثل الهاوى على درجة عالية من اتقان تقليد الممثل المشهور، كلما ازداد إعجاب أصدقائه به، كلما ارتفعت درجة حرارة تصفيقهم له، وهنا يزداد حب الممثل الصغير للممثل الكبير وأسلوبه الأدائى الذى كان سببا فى الحصول على إعجاب الآخرين.

وتحدث عملية التصاق بين القدرات التمثيلية للممثل الهاوى، وبين الأسلوب الأدائى للممثل الشهير، وكلما اجتمع هذا الممثل الهاوى بزملائه وأصدقائه فى مختلف المناسبات ، كلما طلبوا منه تقليد الممثل المشهور، ويفعل الممثل الهاوى، ويبذل الجهد فى تجويد الأداء المقلد لغيره، ويبحث عن أعمال الممثل المشهور ويتابعها عدة مرات ويستوعبها حتى يجيد تقليده تماما وتحدث المشكلة عندما يشارك هذا الممثل فى تجسيد شخصية فى عمل مسرحى، هنا يستدعى الممثل الأسلوب الأدائى الصوتى والحركى للممثل المشهور الذى يعشقه ويؤدى به الشخصية بغض النظر عن مدى التناسب بين هذا الأسلوب، وبين ملامح الشخصية التي يجسدها الممثل الهاوى.. وتزداد المشكلة تعقيدا عندما يعجب المخرج بلعبة التقليد، ويطلب من الممثل الاستمرار فيها وتجويدها، والنتيجة صورة مشوهة لأسلوب أدائى لممثل نعرفه، مهما أجاد المقلد فى التقليد.. حتى لو أعجبتنا قدرات

الممثل على التقليد والتقاط أدق تفاصيل، فإن هذا الإعجاب المؤقت سيزول، ويظل إعجابنا بالأصل قائما، ولن نلتفت إلى القدرات التمثيلية لهذا الممثل الهاوى لأنه أخفاها بيديه، وترك منطقة التألق الإبداعى الأدائى وفضل أن يدخل قفص الببغاوات بالتقليد الكلى للاخرين، أما إذا استنكر المخرج مسألة التقليد، ولفت نظر الممثل إلى أهمية أن يكون هوذاته وليس ممثلا آخر، سيحاول الممثل أن يبحث لنفسه عن أسلوب أدائى خاص به لكن عشقه لأداء الممثل المشهور سيجعله يستدعى أسلوبه الأدائي بين الحين والآخر، وهنا يصبح الممثل نصف مقلد، ويحدث التداخل بين الأسلوب الأدائى الخاص به، وبين الأسلوب الأدائى المقلد الخاص بغيره، مما يؤدى إلى اضطراب التواصل مع الشخصية التى يتطلب أداؤها أسلوبا أدائيا واحدا يتم التنويع من خلاله، طبقا للمراحل النفسية التي تمر على الشخصية.

وأثناء متابعة عروض الهواه، وعندما يظهر ممثل من فئة المقلدين تجد الهمسات بين الحاضرين الذين يعلنون فورا عن شخصية الممثل المعروف التى يقلدها الممثل الهاوى.

وفى المهرجان الأول للفرق المسرحية لإقليم القناة وسيناء شاهدنا عبد السلام النابلسى واستفان روستى وعبد الفتاح القصرى يسيطرون على أداء العديد من الممثلين فى أكثر من عرض، وتفاوتت درجات الإعجاب بالتقليد ولكن فى النهاية أجمعنا كنقاد وأعضاء لجنة تحكيم على سلبية هذا السلوك الأدائى، وانحزنا إلى ممثلين اجتهدوا فى البحث عن أساليب أدائية خاصة بهم.

إن أساليب التقليد من الممكن أن نعجب به ونصفق له عندما يصدر من منولوجست يعتبر التقليد فقرة أساسية من الفقرات التى يقدمها فى لقائه بالجمهور، ولكن هناك فرق بين المونولوجست وبين الممثل المسرحي، تعالوا نتذكر معا أسماء مثل رامى كمال وصفوت مروان هل تذكروا هذين الأسمين ، أثق أنكم لا تذكروهما وأثق أنكم ستبذلون جهودا مضنية لمحاولة تذكرهما ولن تصلوا إليهما، إنهما مطربان يمتلكان أصواتا شجية مطربة قادرة على انتزاع الإعجاب من مستمعيهما، لكنهما دخلا إلى منطقة محظورة مكتوب عليها محمد عبد الوهاب، فقد افتتحا حياتهما الغنائية بتقليد متقن لأغنيات الفنان المبدع محمد عبد الوهاب، واستضافهما برامج تليفزونية عديدة، واستمع الناس إليهما، لكن المقارنات تمت فورا بينهما وبين الأصل، والنتائج كانت لصالح الأصل، وضاع الاثنان وبقى الأصل.

خذوا مثالا آخر.. هل سمعتم عن نصر حماد؟ من الممكن لو شاهدتم صورته فى صحيفة، أو فى دور صغير من الأدوار التي لعبها فى بعض أفلام المقاولات أو المسرحيات، ستقولون ، آه.. إنه الممثل الذى يشبه عادل إمام، وبالفعل هناك تشابه شكلى فى الملامح بين عادل إمام وبين نصر حماد، مما جعل نصر يدخل إلى عالم النجم اللامع ويجعل من أسلوب عادل إمام الأدائي، ليس

أساسا لحياته الفنية فحسب، ولكن أساسا لحياته بشكل عام، كل سلوكياته حديثه، علاقاته بالاخرين، كانت تتم من خلال تقليد أسلوب عادل إمم في التمثيل والذى يختلف بالطبع عن أسلوب حياته.

وعندما لاحظت هذا التقمص المرضى، ووجدت أن عادل إمام يسكن تحت جلد نصر حماد، قلت لنصر «أنت عارف يا نصر لو اتعورت حينزل منك أيه»، قال مقلدا .. عادل إمام «حينزل دم طبعا» قلت له مؤكدا «مش حاينزل دم يانصر»، قال وعادل إمام يقود صوته وحركات وجهه «أمال حاينزل إيه لا مؤاخذة قلت «حاينزل عادل إمام، يانصر أنت تقضى على نفسك وعلى مستقبلك الفني، وعليك إخراج عادل إمام من دمك ، والتخلص من أسلوبه الأدائي، لأنك تمتلك طاقات أدائية جيدة، ابتعد عن طريق عادل إمام، وإلا ستكون نهايتك الفنية قريبة.. ولم يستمع نصر حماد إلى نصيحتى المخلصة، وانساق وراء مجموعة من المخرجين والمنتجين استغلوه فى بعض الأعمال، وعندما أصبح ورقة محترقة تركوه، وضاع نصر حماد فى متاهات التقليد الكلى، ولم نعد نسمع عنه، ولانعرف ماذايعمل الآن وأي الأعمال يمارس... خسارة.

والنماذج والأمثلة عديدة فى مختلف المجالات، المقلدون ضائعون تائهون، إما تنتهى أعمارهم الفنية بسرعة ويحترقون ويظل الأصل شامخا، أو يتحولون إلى مجرد موظفين يشاركون فى الأعمال الفنية للحصول على لقمة العيش والسلام.. هذا على مستوى الاحتراف أما على مستوى الهواية فالمقلد ينتهى قبل أن يبدأ، وقبل أن يعلن عن نفسه وعن وجوده.

محاولات الظهور على حساب الآخرين

المسرح عمل جماعى رغم ضرورة الإبداعات الفردية التى تشكل فى النهاية العمل الجماعى.. والتمثيل نتاج إبداعات فردية وتكامل أداءات كل الممثلين على مساحة المنصة المسرحية، وهذا يتطلب تفاهم وتعاون متبادل بين الممثلين .

وكثيرا ما تتعرض مسرحيات للتشويه عندما يقوم المملثون النرجسيون ببذل الجهود والمحاولات المستمرة للظهور بصورة فردية على حساب العمل الجماعى ككل، وعلى حساب زملائهم الممثلين المشاركين معهم فى العمل.

ويصل الأمر بهؤلاء النرجسيين إلى تغيير الحركة المسرحية المرسومة من خلال مخرج العرض، وبالتالى ترتبك الصورة المسرحية بشكل عام، لأن تغيير الحركة يؤدى إلى ارتباك بقية الممثلين الذين ينقادون بشكل تلقائى وراء الممثل الأنانى الذى يريد أن يظهر على حساب زملائه .

لقد شاهدت فى أحد العروض ممثلا يمسك بزميله وكأنه يحتضنه لكنه فى الواقع يخفى وجهه فى صدره ليمنعه من الكلام، ويحرمه من التعبير بملامح وجهه، وظل الممثل المسكين يحاول الإفلات من قبضة زميله الأنانى، دون جدوى وهذا الممثل الأنانى قام بهذه الحركة الغريبة عندما

وجد زميله يسيطر على مساحة المنصة المسرحية بحركة جميلة، وأداء جذاب استحوذ على إعجاب المشاهدين الذين صفقوا له عدة مرات، فلعبت الغيرة دورها السلبى، وقام الممثل الأنانى بهذا السلوك الغريب».

الإهمال فى حفظ الدور والاعتماد على الملقن

مع احترامى الكبير لكل السادة الملقنين فى تاريخ الحركة المسرحية إلا أننى لا أعترف بهذه «الشغلة» لأنها تصيب الممثلين بالكسل ، وتجعلهم يعتمدون بصورة أساسية على السيد الملقن.

والتساؤل الذى يقفز فارضا نفسه الآن: كيف يمكن لممثل أن يجسد شخصية بإجادة ويتعامل مع ملامحها بالصورة المطلوبة، وهو لم يحفظ حوار الشخصية، ولا يعرف مفاتيح جمله الحوارية وجمل زملائه؟

وإذا كان البعض – ولست منهم – يمنح الممثلين المحترفين حق اللجوء إلى الملقن بسبب انشغالهم فى أعمال سينمائية وتليفزيونية عديدة، وبسبب قدراتهم الاحترافية التى تجعلهم يتعاملون مع الملقن بحرفية قد لايلحظ الجمهور من خلالها العلاقة بين الملقن والممثل، فإن هذا الحق لايمنح للممثل الهاوى، هذا عن البعض وأنا لست منهم. والرد على هذا التفريق بين المحترف والهاوى فيما يتعلق بعملية التلقين، أن الهواة يمارسون أيضا أعمالا تشغلهم فالهواة إما طلاب أو موظفون ، يمارسون أدوارهم الحياتية الوظيفية أو الطلابية، وبجانبها يمارسون الهواية المسرحية.

والاعتماد على الملقن وعدم حفظ الحوار ظاهرة منتشرة فى مسرح الهواه، ولأن الملقن الهاوى لايجيد هذه اللعبة فدائما صوته مرتفع يعلو على صوت الممثل نفسه، وبدلا من تذكير الممثل بالجملة الحوارية من خلال أول كلمة فى الجملة، تجد الملقن يذكر الجملة كلها، بل يقوم البعض بتوجيه الممثلين بصوت مرتفع، وبعد نطق الجملة الحوارية، نجد الملقن يقول للممثل «خش يمين، هناك عند النور الأحمر»، أو يقول له «يابنى بحب يابنى، يالله قول» «إنتى الإنسانة الوحيدة اللى بحبها».وهكذا يؤدى السيد الملقن إلى ارتباك الممثل المخطىء من البداية لأنه لم يحفظ دوره، واعتمد على الملقن.

وأحيانا يقوم بعض الممثلين بدور الملقن، وفى عرض الملعوب ملعوب (مهرجان فرق القناة وسيناء ١٩٩٦) وقف أحد الممثلين تائها لايتذكر الجمل الحوار فقام زميله بتلقينه، وكان منظرا مثيرا للضحك فالزميل الذى يحفظ دوره ودور زميله، ينطق الجملة الحوارية الخاصة به، ثم يهمس بالجملة الحوارية الخاصة بزميله، وكنا نسمع الجملة مرتين، مرة همسا من الممثل الملقن، ومرة مسموعة من الممثل المهمل، وبعد مجموعة من الجمل الحوارية، نسى الممثل الملقن الجمل الحوارية الخاصة به، فتاه الاثنان وضحك الجميع.

الأداء النمطي للشخصية

عندما يقوم الممثل بتحمل مسئولية تجسيد شخصية، يعتمد في تجسيدها على تعليمات المخرج، وإرشادات المؤلف الذي يرسم ملامح الشخصية ثم يستدعي الممثل الشخصيات الواقعية التي تماثل الشخصية التي يجسدها لتساعده في تجسيد الشخصية الدرامية المسرحية.

والممثلون الهواه نوعان فيما يتعلق بالتعامل مع الشخصيات، نوع يجتهد لتقديم تجسيد إداعي للشخصية، ولايقدم مجرد نقل نمطي للشخصية الواقعية من الشارع إلى المنصة المسرحية، ونوع يخاصم الإبداع ويقوم بعملية نقل حرفي للشخصية بصورة نمطية لا إبداع فيها، نرى من خلاله على مساحة المنصة المسرحية جزارا مثل الذي نشتري منه اللحوم، يتحرك بطريقته ، ويتحدث بلسانه، ويستخدم نفس نبرات الصوت التي اعتدنا على سماعها من الإخوة الجزارين، ويمكن أن يعجبنا بدقة نقل الملامح الحركية والصوتية لشخصية الجزار، لكن إعجابنا لايقفز الحواجز إلي عالم الدهشة نتيجة الإبداع الأدائي الخاص بالفنان، ولا نقدم له الشكر إلا على الجهد العضلي الذي يبذله في تقديم الشخصية لنمط واقعي، وليس شخصية يمنحها إبداعه الخاص المميز .

عدم القدرة على مواجهة الأحداث الطارئة

دائما تحدث مفاجآت لايضعها الممثلون في الحسبان، ولذلك لايخططون لمواجهتها.

والأحداث الطارئة التي يمكن أن تحدث في أي عرض مسرحي عديدة بعضها يتم داخل المسرح وبين الممثلين، وبعضها يأتي من خارج المنصة المسرحية.. وسواء كانت الأحداث الطارئة داخلية أو خارجية، تتطلب ذكاء في مواجهتها والسيطرة عليها وتجاوزها واستكمال تقديم المسرحية .

لكن غالبا ما تتسبب هذه الأحداث الطارئة في إفساد العروض المسرحية وارتباك الممثلين وعدم قدرتهم على مواجهتها .والآن تعالوا نتذكر مجموعة من المواقف والأحداث الطارئة، وكيف تعامل الممثلون معها .

– أثناء عرض مسرحية الحصيرة (مهرجان المنصورة للفرق القومية – والمسرحية كانت لفرقة السويس المسرحية القومية – ١٩٩٤– انقطعت الكهرباء عن المنطقة التي يقع فيها مسرح أم كلثوم بالمنصورة، وغرق المسرح في ظلام كامل، وهنا ارتبك الممثلون، وصدرت عن بعضهم اعتراضات غاضبة من عينة «أبعد بقى، مين اللي عمل العملة السودا دى»، «أكيد الفرق اللى بتنافسنا قطعت الكهربا عشان مانكملش، »يا دى الليلة اللي مش فايته».. «حانعمل ايه دلوقت»، وأمام هذه الاعتراضات وهذا الحدث الطارىء ، طلبنا – كلجنة تحكيم – مخرج العرض، وقلنا له : عليك أن تطمئن الممثين إلى أن ما حدث لن يؤثر عليهم، وأننا سنظل في انتظار إعادة الكهرباء إلي المسرح لاستئناف متابعة العرض المسرحي، وظللنا ننتظر فترة طويلة حتى، عادت الكهرباء واستئنفنا متابعة عرض الحصيرة.

طوال الفترة الزمنية لأحد عروض مهرجان القناة وسيناء (الاسماعيلية ١٩٩٦)، حدث أكثر من مرة أن وقع «الوايرلس»، جهاز الصوت أو المايك المحمول على صدور الممثلين».. ورغم أن هذا السلوك متوقع، لأن «الواير لس» يتطلب حركة هادئة وحريصة، ومع الحركة العنيفة يمكن أن يقع، أو يقطع السلك الخاص به، إلا أن الممثلون ارتبكوا نتيجة هذا الحدث، ودرجات الارتباك تفاوتت من ممثل نطق جملة حوارية أكثر من مرة حتى انتهى من تعديل وضع الوايرلس» وممثل ترك دوره، وترك زملاءه فى انتظاره، وظل يعافر فى الجهاز، والجهاز العنيد لايريد الاستجابة، مما هبط بإيقاع العرض، وممثلة أمسكت بالوايرلس وقربت المايك من فمها وظلت تتحدث فيه وكأنها تقدم برنامجا تليفزيونيا، ونسيت أنها تشارك فى عرض مسرحى، وهذا السلوك قامت به الممثلة بعد يأسها من إصلاح وضع الجهاز.

– فى أحد عروض مهرجان نوادى المسرح (دمياط ١٩٩٥) كان أحد الممثلين يستخدم وابور جاز، والوابور مشتعل وعليه إناء به ماء يغلى، وترك الممثل الوابور والماء الذى ظل يغلى حتي فاض به الكيل، وزهق من الاناء، وتركه وسال فوق الوابور فأطفأه ، وانطلق الدخان كثيفا ينافس دخان القطار «بتاع زمان أبو رجل»، وكان العرض يقدم فى قاعة مغلقة صغيرة وبدلا من قيام الممثل بفتح المفتاح الصغير للوابور حتى ينتهى تفريغ الدخان، تركه واندمج في أداء دوره، وتركنا نندمج في الكحة والعطس ودعك العيون نتيجة تأثير الدخان الخانق، ولم يحل هذا الموقف الصعب إلا أحد المسئولين العاملين بمديرية ثقافة دمياط، عندما قام بفتح الوابور الذى أطلق نفسا عميقا حادا، وكأنه استراح من كابوس، وأطلقنا نفسا أعمق وأكثر حدة، وتوقف العرض، وأثر ما حدث على تلقينا لبقية أحداث العرض فقد ظل الدخان صديقا للمكان يتجول فيه حتى نهاية العرض.

– أما الأحداث التى تنبع من الجمهور فهى عديدة، وأبرزها التعليقات وإحداث الضوضاء أو إصدار صفارات أثناء تقديم العرض المسرحى وفى عروض عديدة تحدث صدامات بين الممثلين الذين لايستطيعون مواجهة الموقف، فيقومون بسب الجمهور، والنتائج معروفة وليست فى حاجة إلى توضيح .

الخروج غير المبرر على النص

نعترف أن الممثل ليس مجرد آلة يحركها المخرج، ليس قطعة شطرنج أو تمثال، لأنة إنسان مبدع، لكن حقه الإبداعى يتطلب أن يتم داخل الإطار المتفق عليه وليس بعيدا عنه، لأن الخروج علي النص لو استخدمه جميع الممثلين ستتحول مساحة المنصة المسرحية إلى ساحة للقتال تنافس الساحات الحربية، ولظل العرض المسرحى يقدم لمدة شهر أو أكثر، حتى يشبع كل ممثل من ممارسة هوايته والخروج على النص .

وهناك إضافة للنص يتطلبها إحساس الممثل فى لحظة معينة بكلمة أو جملة تضاف، وتخدم

الشخصية، وتحمل معان تضيف إلى الجمل الحوارية التي كتبها المؤلف، وهذا حق مشروع للممثل، لكن بعض الممثلين يخرجون على النص لتطويل مساحة أدوارهم، أو لأن الخروج على النص سمة أساسية فى تكوينهم الأدائى المسرحى.

والخروج غير المبرر على النص يؤدى إلى ارتباك الممثلين، خاصة عندما يبالغ أحد الممثلين فى الخروج على النص، وبالتالي تضيع مفاتيح الجمل الحوارية الخاصة بزملائه، الذين يبحثون عن جمل حوارية يردون بها عليه، أو يتحولون إلى متفرجين ويتركونه يمارس لعبة التأليف المسرحي الفورى..

ونتيجة ممارسة هذا السلوك السلبى، جذب بقية الممثلين إلى منطقة الخروج على النص، ويصبح النص الأصلى للمؤلف فى خبر كان، ويقوم الممثلون بتأليف نص جديد لا علاقة له بالنص الأصلى.ونتيجة لذلك تتغير الخطة الحركية التى رسمها المخرج وبالتالى ترتبك خطة الموسيقى التصويرية والإضاءة، و تتحول المسألة إلي اجتهادات خاصة من القائمين على هذه العناصر، أحيانا تصيب ، وغالبا تخيب.

الأخطاء اللغوية فى عروض اللغة العربية

تتطلب العروض التى تعتمد على نصوص مكتوبة باللغة العربية الفصحى جهودا لحفظ الجمل الحوارية بالتشكيل الصحيح، وهذه الجهود تضاعف من مسئولية الممثل، الذى يجد نفسه مسئولا عن إضافة الوعى بالنطق اللغوى السليم إلى الجانب الواعى فى أدائه المسرحى. لكن معظم عروض مسرح الهواه – إن لم يكن جميعها – مصابة بأنيميا حادة فى الناحية اللغوية، وتجد الممثلين ينطقون الجمل الحوارية الفصحى بصورة تثير الضحك، بل نجد بعض الممثلين ينطق الكلمات نفسها بصورة مضحكة، ليس فقط على المستوى اللغوى، لكن على مستوى نطق الكلمة نفسها مثل نطق حرف القاف – كاف، أو حرف التاء – دال، وغير ذلك من التغييرات المضحكة للحروف، والتى تؤدى إلي تغييرات فى معانى الكلمات، وإضافة عبء جديد للمشاهد، يتمثل فى البحث عن النطق السليم، للكلمة،ويؤدى انصراف المشاهد إلى عملية البحث إلى التأثير السلبى على تلقيه للعرض المسرحى.

والسؤال الذى مللنا من كثرة ترديده ، لماذا يختار الهواة نصوصا باللغة العربية الفصحى وهم غير قادرين على تحمل مسئولياتها الصعبة؟!!.

وهذا السؤال لايعنى التدخل فى حرية اختيار الهواه للنصوص التى يريدون تقديمها، أو حرمانهم من حق الاستمتاع باختياراتهم، ولكن سؤالنا يعنى إعفاء الممثلين الهواه من مشاق التعامل مع نصوص الفصحى التى تتطلب بذل جهود إضافية، وتدريبات شاقة للتعامل مع الجمل الحوارية الفصحى، والنتيجة غالبا سلبية، ونطق الجمل الحواريه الفصحى يؤرق سيبويه وأبو الأسود الدؤلى وكل من يعشق الفصحى.

وما دمنا نتحدث عن أخطاء اللغة العربية الفصحى، ننتهز الفرصة للحديث عن عيوب النطق، حيث تسود فى مسرح الهواه ظاهرة مضغ مخارج ونهايات الكلمات، فلا نسمع بداية الكلمة، أو نهايتها، وأحيانا لانسمع البداية، ولانسمع النهاية.

وقد يرجع مضغ الحروف والكلمات، وعدم النطق السليم لها إلى خوف الممثل عند مواجهة الجمهور، أو القلق من رد فعل الجمهور تجاه أسلوبه الأدائى بشكل خاص، وتجاه العرض المسرحى بشكل عام، أو بسبب عيوب فى آلة النطق تتطلب تدريبات خاصة للتغلب عليها، لأن التواصل بين الممثل والمشاهدين يتم من خلال الجمل الحوارية المنطوقة بصورة سليمة وبتركيز على مخارج ونهايات ألفاظها، حتى لا تصل إلى المشاهدين ضائعة أو مشوهة.

فوضى اللهجات

عندما يكون النص المسرحى مهموما بالبيئة الاجتماعية التي يتحول فيها إلي عرض، نستريح من مشكلة اللهجة التى ينطق بها الممثلون الجمل الحوارية للشخصيات، ويحدث هذا عندما يتم اختيار نص محلى لمؤلف من البيئة، أو عند اختيار نص لكاتب آخر - معروف أو غير معروف- يتناول المكان الذى يتحول فيه النص إلى عرض.

- أما فى حالة اختيار نص يتناول بيئة غير البيئة التي يقدم فيها، يصبح التدريب على نطق اللهجة ضرورة من ضرورات نجاح هذا النص، وتواصل الناس معه.

ولذلك نجد فرقا مسرحية تعيش فى الصعيد، ويختار أعضاؤها نصوصا تدور أحداثها فى بورسعيد أو فى الزيف المصرى، أو فى المجتمع البدوى، أو فى البيئة القاهرية، ويتعامل المخرج غالبا مع اللهجة كعنصر ثانوى، ويستمد اعتمادة من الخبرات السماعية، التليفزيونية أو السينمائية، وهى خبرات مشوشة مشوهة، لأنها اختراعات للممثلين المحترفين، صنعت لهجات غريبة وغير واقعية وخاصة فقط بممثلى السينما أو التليفزيون أو المسرحيات المعلبة التي يعرضها التليفزيون. وتأتى العروض المسرحية متضمنة لهجات مشوهة، لاتنتمى للهجات الأصلية بأي صلة تذكر، نفس الأمر يحدث عندما تختار فرقة بورسعيد نصا تدور أحداثه فى الصعيد، أو أى منطقة أخرى تختلف لهجاتها عن اللهجة البورسعيدية. وهناك حقيقة لابد أن يكون المسرحيون الهواه على علم بها، وإن كانوا على علم بها، وينسونها، أو يتناسونها، أذكرهم بها.. أصدقائى : اللهجات تختلف باختلاف المناطق، بل أن لكل منطقة عدة لهجات على سبيل المثال.. محافظة فى جنوب مصر مثل محافظة المنيا.. كلمة الولد لها أكثر من استخدام، في مدينة من مدن المنيا ينادون الولد «الواد»، وفى مدينة أخرى «الوه»، وفي مدينة ثالثة «الويد»... وفى المدن الساحلية مدن تسمى المحارة الصغيرة التى تحتوى على قطعة لحمية «أم الخلول» ومدن أخرى تسميها «الجندوفلى» ومدن ثالثه تسميلها «البكلويز» وكلها مسميات لكائن بحرى واحد.. والتعبير عن الدهشة فى جنوب

مصر يتم باستخدام كلمة «وه» فى بعض المدن وكلمة «وه عاد» فى مدن أخري وكلمة «أباى» فى مدن ثالثة.. أما فى القاهرة فتستخدم كلمة «الله» وفى الاسكندرية «أيوه».

وهكذا فإن اللهجة تختلف من مكان لآخر، ومن مستوى اجتماعى لمستوى اجتماعى آخر فى نفس المكان، ومن حرفة لحرفة أخرى فى نفس المكان أيضا.. وهذا مايجعلنى أطالب دائما بأهمية الاستعانة بخبير لهجات يتولى تدريب الممثلين على النطق السليم للهجة التي يتحدث بها شخصيات النص.

وهذا المطلب الهام ليس ترفا أو رفاهية لأن أى عرض مسرحي يشاهده مشاهدون من عدة مناطق، وعادة يتواجد أبناء أكثر من محافظة، فى مكان واحد لمشاهدة العرض المسرحى، وفوضى اللهجات تؤدى إلى عدم المصداقية بل إلي الضحك فى مناطق ، من العرض لاتحتوى على أى شىء يدعو للضحك.

وقد سمعت أكثر من ممثل فى أكثر من عرض حواره صعيدى ينطق كلمة «الأرض، هكذا «الجرض» .وسوء التفاهم ، هكذا «سوق التفاهم» أو «سوج التفاهم»

وفى عرض الملعوب ملعوب (مهرجان الاسماعيلية لعروض إقليم القناة وسيناء ١٩٩٦) تدور الأحداث في منطقة المنزلة البورسعيدية، لكننا استمعنا إلى لهجات فلاحين بحرى، ولهجات قاهرية، ولهجات بدوية، واللهجة الوحيدة التى لم نسمعها هى اللهجة البورسعيدي، رغم أن الأحداث تدور فى منطقة بورسعيدية .

الأداء الميكانيكى

يتطلب الأداء التمثيلى المسرحي إبداعا ذاتيا يعتمد على إمكانات وقدرات كل ممثل، لكن بعض الممثلين يتحول إلى جهاز كمبيوتر يستقبل الديسكات التى يضع عليها المخرج توجيهاته المختلفة الخاصة بحركة الممثل وكيفية نطق الجمل الحوارية، ولايفعل هذا الممثل إلا تشغيل الديسكات التى تحتوى على توجيهات المخرج، وينفذها حرفيا، وبصورة آلية مكيانيكية لا إبداع فيها ولا اجتهاد يؤدى إلى التطوير والتجويد الأدائي التمثيلي المستمر، وبذلك يتنازل الممثل عن أهم حقوقه، ويفقد أبرز عناصر تميزه، ويتخلى عن أجمل مبررات استمتاعه، وإذا كان الجزء الأكبر من مسئولية الأداء الميكانيكى يقع على الممثل، فإن المخرج يساهم فى هذه المسئولية ، لأن بعض المخرجين تدفعه الأنانية والذاتية إلى تحويل جميع الممثلين إلى صور كربونية منه، يتبنون أساليبه الأدائية ويقدمونها كما هى، وبذلك يقوم هذا المخرج بتقييد القدرات الإبداعية للممثلين ويمنعها من الانطلاق والتعبير. وفى التدريبات الخاصة لبعض العروض المسرحية التى كان يطلب بعض المخرجين أن أحضرها ، كنت أتعجب من سلوك المخرج، الذى يقف مكان كل ممثل ويؤدى الدور، ثم يطلب من الممثل أن يؤديه بنفس طريقته. وكان البعض يوافق على هذه الطريقة ويجد العمل

سهلا.. أما البعض الآخر الذى يحاول التخلص من قيود المخرج، ويؤدى بإسلوبه الخاص، كان المخرج يغضب ويصرخ، ويطلب من الممثل الأداء بطريقته، وكنت أرى بعض الممثلين ينفذ ما يطلبه المخرج، والبعض الآخر يرفض ويصر على الأداء بإسلوبه وهؤلاء لهم الحق، كل الحق، لأن دور المخرج أن يشرح للممثل ملامح الشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، ويتركه يؤديها بإحساسه ومشاعره، ولايتدخل إلا عندما يبالغ الممثل أو يؤدى بصورة يمكن أن تهبط بإيقاع الأداء .

ويتمثل الجانب السلبى للأداء الميكانيكى فى أن الممثل يبدو كجهاز كاسيت متحرك، يدخل المسرح كأنه إنسان آلى ثم يقوم بتفريغ الشحنة الكلامية بدون مشاعر، بدون تلوين وكأنه يريد التخلص من مسئولية شاقة وقاسية، وإذ كانت الجمل التى يبعثرها الممثل هى نهاية تواجده على المنصة المسرحية، فإنه يستدير بطريقة ميكانيكية أيضا، وينطلق إلى خارج المنصة، نكاد نسمع تنهيدة ارتياح تخرج من صدره لا تتهائه من الحمل الثقيل ، الذى كان يؤرقه.. أما إذا كان المشهد يتطلب تواجده على المنصة للمشاركة الحوارية فى المشهد أكثر من مرة، فإنه يقف منتظرا المشاركين معه، وعندما ينتهى أحدهم من إطلاق جمله الحوارية، يحرك الممثل الميكانيكى شفتيه جاذبا الجمل الحوارية من داخله ويلقى بها بسرعة، ويعود إلى ممارسة سكوته وانتظاره مرة أخرى، وغالبا فإن هذه النوعية من الممثلين ، يمارسون التمثيل لمجرد الرغبة فى أن يكونوا ممثلين مسرحيين، ولايتوفر لديهم الاستعداد الحقيقى لممارسة هذه اللعبة الجميلة، أو ينتمى هؤلاء الممثلين الميكانيكيين إلى فئة الممثلين بالعافية الذين يفرضون أنفسهم على الفرق المسرحية، دون أن يكون لديهم الحد الأدنى من الموهبة المسرحية .

أما إذا كان الممثل موهوبا، ولديه الاستعداد لممارسة التمثيل، لكنه يتعامل مع مخرج يفرض عليه أسلوبه، ويجبره على أن يكون نسخة أدائية منه، فمن حقه أن يرفض هذا الأسلوب، ويطلب من المخرج أن يمنحه فرصة ممارسة حقه فى الإبداع الأدائى، مع الامتثال لتوجيهات المخرج فيما يتعلق بالحركة المدفوعة بالحوار، وإيقاع العرض ومختلف الحقوق الأخرى المكفولة للمخرج المسرحى .

إقامة حوار مع الجمهور

بعض الممثلين يتناسى الخطة المتفق عليها بينه وبين المخرج، أو ينساها، وطالما تواجد فوق منصة المسرح ينطلق ليفعل ما يريد، وليذهب الزملاء وإيقاع العرض إلى الجحيم.

وهؤلاء الممثلون يمارسون لعبة الاستظراف، ويقيمون حوارات مع الجمهور بدون مبرر، أو يبالغون فى إقامة هذه الحوارات، إذا كان هناك اتفاق مسبق بين الممثل وبين المخرج على إقامة حوار .

والممثل الذى يقيم حوارا مع الجمهور دون حاجة العرض إلى ذلك، يقوم بهدم إيقاع العرض المسرحى ، مع إحداث فوضى جماهيرية لسنا فى حاجة إليها، لأن إقامة أى نوع من أنواع الحوار من الجمهور، تتطلب خبرة طويلة فى كيفية افتتاح هذا الحوار، ونوعية الأسئلة التى يطرحها الممثل، وكيف يستطيع الممثل قيادة الحوار والإمساك بخيوطه وتوجيهه، واختيار الوقت المناسب لإنهائه، مع تمتع الممثل بخفة ظل وسرعة بديهة للتعليق على إجابات المشاهدين.. تأملوا معى الحوار الذى أقامه الفنان يحيى الفخرانى في مسرحية راقصة قطاع عام، هذا المشهد يعتبر من أقوى وأجمل مشاهد المسرحية، بل أنه أكثرها إثارة وتشويقا وجاذبية جماهيرية للمتابعة، تأملوا كيف دخل يحيى الفخرانى إلى منطقة الحوار الجماهيرى، وكيف انتقل بخفة وسرعة وخبرة بين المشاهدين، يسأل بذكاء ويعلق بخفة ظل، ويقود الحوار، ولايسمح لأحد بالاستطراد، وفي الوقت المناسب ينهى الحوار، وينطلق بعيدا عن الجمهور بعد أن أدى هذه المهمة الصعبة بنجاح واضح.

نفس النجاح يحققه الفنان أحمد بدير فى مشهد يعتبر أجمل وأقوى مشاهد مسرحية «دستور يا أسيادنا» للمؤلف محمود الطوخى والمخرج جلال الشرقاوى، بدير يلعب فى المسرحية شخصية محمود عتريس المصرى، المواطن الذى يرشح نفسه لرئاسة الجمهورية، اعتمادا على المناخ الديمقراطى المصرى والحرية التى يؤمن بها رئيس الجمهورية ، ويرى أنها أهم وأبسط حقوق المواطن المصرى، وعندما يتوجه المواطن المصرى لمقابلة رئيس الجمهورية، ينزل إلى صالة المسرح ويقول للجمهور «أنا رايح أقابل الريس، أى حد عنده شكوى، يجيبها وأنا حاديها للريس، وأي حد له طلب، يقول عليه، وأنا حابلغ الريس»، ويقيم بدير حوارا ذكيا خفيف الظل رائعا مع الجمهور، ويستمع إلي شكاوى تلقائية ومطالب يعبر عنها الجمهور بحرية وبدون تفكير، وبدير يعلق على هذه المطالب بتعليقات رائعة، تجعل صالة المسرح نبضا دافئا لحرية التعبير والضحكات المنطلقة من القلوب، وفى التوقيت المناسب ينهى بدير الحوار، وكأن هذا الحوار كان متفقا عليه، وأن المخرج جلال الشرقاوى أجرى بروفات عديدة لبدير والجمهور.

وترجع دقة تنفيذ هذا المشهد لخبرة الممثل المتميز أحمد بدير وقدرته على إجراء الحوار بوعى وذكاء وقيادته بنفس الوعى والذكاء، وانهائه وعودته إلى الكواليس سالما بدون أية خسائر فى المعدات أو الأرواح ومع احترامى العميق ، وتقديرى الأعمق لقدرات ممثلى المسرح الهواه، كم يحيى الفخرانى، وكم أحمد بدير بينهم، بمعنى آخر كم ممثل يمتلك إمكانات إقامة حوار مع الجمهور، وقدرات السيطرة على الجمهور، والتعامل مع المواقف المفاجئة، وحركات المشاغبين التى يعشق بعض المشاهدين «معاكسة» ممثلى مسرح الهواه بها؟ الإجابة.. هذا الممثل الذى يمتلك هذه الإمكانات غير موجود في مسرح الهواه، وإن كان البعض لديه القدرة على إقامة حوار مع

المشاهدين فهى قدرة جزئية ، يمكن أن تساند الممثل فى البداية ولا تستمر معه للنهاية، ويمكن أن تجعله قادرة على إدارة الحوار بعض الوقت، لكنها تخذله وتتركه بقية الوقت، ويمكن أن تجعل مسألة إقامة الحوار تمر بسلام، عندما يظل الجمهور متقبلا للممثل وحواره بدون معاكسات أو مضايقات، وهذا أمر لايملك أحد التنبؤ بحدوثه، لأن جمهور مسرح الهواه يعتبر التعليقات على الممثلين جزءا من طقوس المشاهدة، لأنه يتكلف وقتا وجهدا ويتحمل مشاق المشاهدة، ليتابع فى النهاية مجموعة من الهواه، ليس بينهم النجم الشهير الجذاب، الذى يحبه ، ويريد مشاهدته، ويستمتع بهذه المشاهدة.

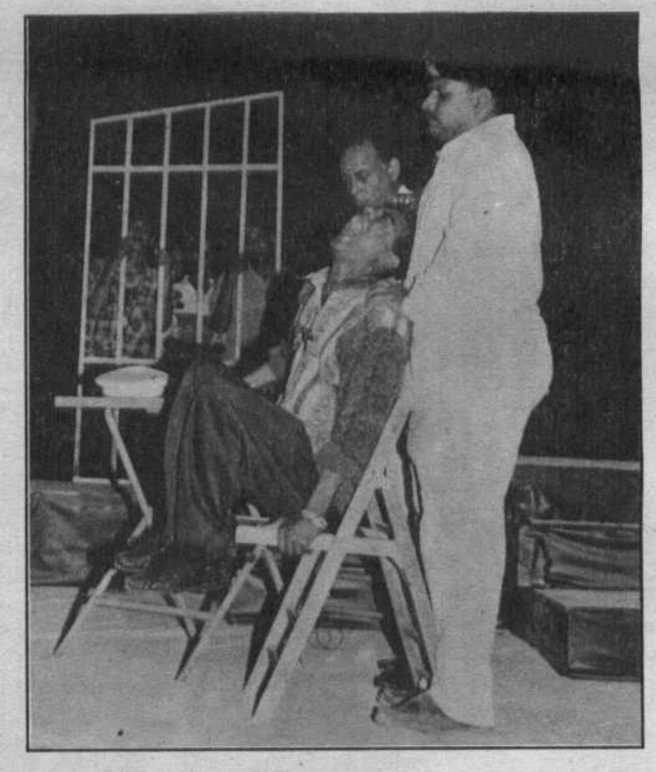
هذا الجمهور يشاغب الممثلين الذين يدخلون فى جماعات من صالة المسرح متوجهين إلى المنصة، أو ينزلون من المنصة متوجهين إلى الصالة وهؤلاء لايقيمون حوارا مع الجمهور، لكن يدخلون ويتحركون بين المشاهدين لضرورة درامية، ومع ذلك تحدث المشاغبات .

فى عرض الليلة الكبيرة لفرقة نادى مسرح الحرية (مهرجان نوادى المسرح بدمياط ١٩٩٥) بدأ العرض من الشارع، ودخل الممثلون من الصالة، وفى رحلتهم من الصالة إلى المنصة، استمعوا إلى عبارات سخرية، وجذبهم بعض المشاهدين من ملابسهم، ولولا إسراعهم بالجرى والصعود إلى المنصة لحدثت معارك وخناقات عديدة وفى عروض كثيرة، كانت عملية إقامة حوار مع الجمهور تنتهى نهايات غير سعيدة، أو تنقلب إلى العكس ويضيع الهدف منها.

هذا فى العروض التى تتطلب إقامة حوار مع المشاهدين، فما بالك بالاختراعات التى يقوم بها بعض الممثلين المستظرفين، ويقيمون حوارات دون أن يطلب منهم المخرج ذلك، ودون أن تكون هناك ضرورات درامية لذلك .

إن إقامة الحوار مع الجمهور فن يتطلب عناصر عديدة وتدريبات شاقة، فعلى من يجد فى نفسه القدرات الخاصة بإقامة الحوار مع الجمهور، ويتدرب على ذلك، فليفعل، وإلا.. الطيب أحسن.

وفيما يلى مجموعة من اللقطات لبعض مواقف التمثيل للمسرحيين الهواه .



الأداء الكوميدى يتضح من الاعتماد على خفة الظل والتجديد فى أداء شخصية نمطية لعسكرى الشرطة فى مسرحية فى المشمش لفرقة قصر ثقافة الإسماعيلية.. تأليف: حسام حازم وإخراج: أحمد عجيبة .



مشكاح وريما، أعاد إبداعات الأداء الثنائى (الدويتو) فى مسرحية (تقول أيه) لفرقة قصر ثقافة البحيرة.. تأليف : أحمد عفيفى، إخراج : سمير فهمى .





لقطتان للممثلة فاطمة جاد، واحـدة من أبرز ممثـلات مـسـرح الهـواة، تتـميـز بإمكانات أدائيـة صـوتيـة وحركية متميزة، كما تتسم بالقدرة على التعايش الذى يدرك العـلاقـة بين الوعى واللاوعى، فى اللقطة الأولى المكياج النفسى يظهر على ملامح الوجه فى مسرحية درب ابن برقـــوق، وفى اللقطة الثانية أداء معبر فى مسرحية المهر .



علية الجباس، ابن مسرح الهواة البورسعيدى فى لقطة من مسرحية الدرافيل التى قدمتها فرقة بورسعيد القومية المسرحية ثم انطلقت علية بعد كتابات النقاد عنها إلى المسرح المحترف لتحصل على مكانة متميزة فى المسرح والتليفزيون .

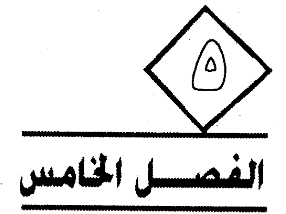



اجـتـهـاد أدائى واضح لبطلة عـرض الغجرى فى دور زيم المعقد الصعب.

إسماعيل شعراوى وهند الجندى طاقتان تمثيليتان مخلصتان لمسرح الهواة .



ممثل فقد لياقته السلوكية وترك المنصة وخرج ثم عاد ليشترك مع المشاهدين فى مهرجان نوادى المسرح الأول بدمياط .



الفصل الخامس

الدراما الحركية والحركة الدرامية
فوضى المصطلحات وعشوائية التنفيذ

يحدث خلط بين المسرحيين الهواه فى العديد من المصطلحات.. وإذ كنا نرى فى الندوات التى تعقب العروض المسرحية فى المهرجانات، والندوات المسرحية العامة، وسيلة هامة لفك الاشتباك بين المسرحيين وفوضى المصطلحات، فإن بعض الأساتذة الأفاضل من المسرحيين المتخصصين فى مختلف عناصر العرض المسرحى، والسادة نقاد المسرح، يتجاهلون توضيح المصطلحات تحديدا علميا، ونادرا ما نجد من يسهم بهذا الجانب. والدراما الحركية والحركة الدرامية من بين المصطلحات التى تدخل فى دائرة الفوضى، ونتيجة عدم الفهم نجد نتائج سلبية فى التنفيذ.

وفى هذا الفصل نتناول هذه القضية موضحين محتويات الدراما الحركية وماهية الحركة الدرامية، والخطايا الشائعة فى كل منهما فضلا عن خطايا الاستعراضات التى تستخدم فى الدراما المسرحية.

الرقص كان وسيلة التعبير الإنساني الأولي قبل اختراع الوسيط الرسمى المتمثل فى لغة الحوار.. والرقصات كانت لغة إنسانية للتعبير عن مختلف المشاعر النفسية التي يعيشها الإنسان.

والرقصات سمات لملامح الشعوب.. لكل شعب إيقاعاته الحركية المميزة له، وتشكيلاته الحركية التى تمنحه ملامحه، وأسماء رقصاته التى عندما تذكر نعرف الشعب الذى ننتمى إليه .

من هنا حصل الرقص على الكارت العالمى للدخول إلى كل بلدان العالم دون الحاجة إلى تأشيرات، ودون أي تفكير فى عوائق أو حواجز يمكن أن تقف بينه وبين أى متلقى، فى أى مكان فى العالم.. ونشكل الرقصات فى ذهن المشاهد لغات مختلفة تتم ترجمتها فورا إلى اللغة التى يجيدها المشاهد، ودون الحاجة إلى شرح أو تفسير أو ترجمة.. حتى الرقصات التى تتميز بنسبية الإرسال والتلقى، كل مشاهد يفسرها على هواه وفى ذلك راحة للجميع المرسل والمستقبل والرسالة الراقصة.

وإذا كانت الرقصات قد تمكنت من الاستحواذ على أفكار العديد من المسرحيين، فقد ظهر تيار المسرح الراقص الذى ينتمى إلى التجارب المسرحية الجديدة، والذى أشعل جدلا لم يخمد بعد وأثار العديد من القضايا أهمها :

- هل ينتمى هذا الشكل إلى الدراما المسرحية أم أنه مجرد رقصات؟ .

- ما مدى القدرات التأثيرية لهذا التيار، وهل سيأتى يوم تنسحب فيه الكلمة أمام المسرح الراقص؟

- هل يمتلك هذا التيار الإمكانات التعبيرية للكلمة، وهل يستطيع كاتب سيناريو العرض المسرحى الراقص التعبير بالحركة عن المشاعر النفسية الدقيقة للشخصيات، تلك المشاعر التى لايمكن التعبير عنها إلا بالكلمة، والجمل الحوارية المتبادلة بين الشخصيات؟

والجدل الذى اشتعل- ولايزال مشتعلا- بين المسرحيين، وبين المتخصصين فى تصميم الرقصات والاستعراضات الذين أصبحوا ضيوفا على المسرحيين، هذا الجدل محكوم بانتماءات المتناقشين، لأن معظم هذه المناقشات غير موضوعية، سواء التى تتم وجها لوجه فى الندوات الرسمية ، أو اللقاءات الفنية المختلفة، أو من خلال الكتابات النقدية.

وغالبا، تتم المناقشات بصورة حادة تتسم بالصوت العالى بعيدا عن عقلانية النقاش الذى يستند إلى منطقية الحوار، ووجود مبررات للدفاع، وحيثيات للأحكام، بعيدا عن الاتهامات والعداءات، لأن المناقشة الموضوعية العقلانية الهادئة، تفيد الحركة المسرحية، والتطوير المستمر، أحد أهم سمات المسرح، والدراما الحركية، شكل جديد - قديم - من أشكال الدراما المسرحية.

والغريب أن الكتاب الذين يؤمنون بالكلمة لغة للتواصل مع المتلقى يحاربون الدراما الحركية، وكأنها كائن خرافى منقرض مثل الديناصورات جاء ليلتهم الحمامات الرقيقات التى هى

النصوص المسرحية المعتمدة على الكلمات.. وهؤلاء الكتاب الأفاضل لايريدون الاستماع إلى الرأى الآخر، طالما أن هذا الرأي يحمل مجرد شبهة تأييد للدراما الحركية، ولو منح فرسان الدراما المسرحية الكلامية، مساحة من الزمن والاهتمام لفرسان الدراما المسرحية الحركية، لتواصل الجميع واتفقوا حول صيغ جديدة، ومفهومات جديدة تساهم فى تجديد دماء الحركة المسرحية، وتجديد شبكية عيني المتلقى.

نفس الخطأ يمارسه بنفس الحدة والإصرار السادة مؤيدى الدراما المسرحية الحركية، والمطلوب فتح قنوات للاتصال والتواصل والحوار والتحاور بين المسرحيين، حواريين وحركيين.

وأثق أن التحاور الواعى بين الفئتين، سيثمر مجموعة من الحقائق، تلك الحقائق واضحة وضوح شمس الصيف، لكن التعصب المجنون لايمنح المتعصبين حق اللجوء الفكرى إلى تلك الحقائق التي لو تأملوها استراحوا وأراحوا، وتفرغوا للإبداع الذى يرهقه التعصب.

وأهم هذه الحقائق :

أولا : الكلمة وسيط هام وضرورى للتواصل الدرامى المسرحى مع المتلقى، لأن الكلمة المكتوبة فى النص هى المفجر الأساسى للطاقات الإبداعية لدى مبدعى مختلف عناصر العرض المسرحى.

ثانيا : كما أن الكلمة وسيط درامى منطوق، مسموع، فالحركة وسيط درامى مفعول مرئي، والكلمة لغة، والحركة لغة، واللغتان تمتلكان إمكانات التعبير، ودرجة التعبير تختلف من كاتب إلى آخر، ومن مخرج إلى آخر .

ثالثا : أيام المجد العربى كان الماء والكلأ- أي العشب- ملكيات عامة من حق جميع البشر الحصول عليها والاستمتاع بها، وليس من حق أحد احتكارها، ومن يحتكرها لايستحق أن ينتمى إلى الجماعة المجتمعية.وفى المجتمع المعاصر- وقبل تلوث المياه، واحتكار تعبئتها، وقبل ثقب الأوزون وتلوث الهواء، واحتكار تكييفه، كان الماء والهواء من حق كل مواطن، أما الإبداع، فلا يملك أحد تقييده أو احتكاره، وهو حق لكل مواطن، وأساليب التعبير عنه مسئولية كل مبدع، واختيار الكلمة للتعبير حق مشروع للجميع، واختيار الحركة وسيلة للتعبير حق مشروع للجميع .

رابعا : المضمون يفرض الشكل، والرسالة تقود المبدع إلى أسلوب الإرسال، وبينما يرى كاتب فى الكلمة أسلوبا لتوصيل مضامين فكرية معينة، يرى كاتب آخر فى الحركة أسلوبا لتوصيل المضامين الفكرية التى يريد التواصل بها مع المتلقى.

خامسا : لا استغناء عن الكلمة والحركة فى الدراما المسرحية.. فالحركة فى العرض ترجمة للجمل الحوارية فى النص الذى يعتمد على الكلمة، والكلمة أساس كتابة الدراما الحركية

فى النص الذى يصف الكاتب فيه أشكال الحركة، وأماكنها على المنصة المسرحية، بل يصف المشاعر النفسية التى تمر بها الشخصيات والتى تقوم الحركة وملامح الوجه بالتعبير عنها .

الدراما الحركية والحركة الدرامية

ومن الممكن أن يقول أحد الأصدقاء ، لماذا كل هذه الخلافات ؟ وهل هناك فرق بين الدراما الحركية، والحركة الدرامية؟ وهل يمكن لأى عرض مسرحى أن يستغنى عن الحركة.. ومن الممكن أن يقوم الصديق بالإجابة على هذه التساؤلات ويقول، كل العروض المسرحية تتضمن الحركة، إذن لا فرق بين الدراما الحركية، والحركة الدرامية .

وهنا أقول للصديق الجميل، من حقك أن تملأ فضاء الحياه بالتساؤلات، ومن حقك أن تجتهد فى البحث عن إجابات، ولكن ليس من حقك حسم القضايا الهامة بإجابة تعتقد حضرتك أنها الصواب كل الصواب بينما يوجد بين إجابة سعادتك وبين الصواب مسافة طويلة كتلك التي تفصل بين مايكل جاكسون وبين حى سيدنا الحسين .

والحقيقة يا صديقى أن الدراما الحركية غير الحركة الدرامية، وتعالى معى فى محاولة للاقتراب من ملامح المفهومين .

الدراما الحركية :

الدراما الحركية هى عمل درامى يتضمن أحداثا وشخوصا يعتمد الحركة أساسا للتواصل مع المتلقى .

وتنقسم الدراما الحركية إلى أقسام عديدة :

– **دراما حركية كاملة** : أي عمل درامى يستند إلى الحركة منذ اللحظة التى يبدأ فيها العرض وحتى اللحظة التي ينتهي فيها الممثلون الحركيون من تقديم عرضهم.

– **دراما حركية غنائية** : وهى العمل الذى يستند إلى الحركة أساسا للتواصل مع المتلقى، ويتم الاستعانة بمجموعة من الأغنيات التى تقوم بوظيفة درامية تكميلية لبعض المشاهد الدرامية الحركية أو تقوم بوظيفة ترفيهية تقدم المتعة السمعية للمتلقى دون أن يكون لها وظيفة درامية.

– **دراما حركية حوارية** :.وهى العمل الدرامى الذى يستند إلى الحركة مع الاستعانة بالجمل الحوارية فى بعض المشاهد لضرورة يراها الكاتب الذى يجد أن الحركة وحدها لا تستطيع توصيل فكرة، فيقوم بمزج الدراما الحركية، بمشاهد حوارية تقوم فيها الجملة الحوارية بالدور الذى لاتستطيع أن تقوم به الجملة الحركية.

محتويات الدراما الحركية :

الدراما الحركية عالم واسع يضم الجملة الحركية والتشكيل الحركى والرقصة والاستعراض، وهذه العناصر تساهم فى تشكيل الدراما الحركية، كم تساهم بعضها أو جميعها فى العديد من العروض المسرحية الحوارية التى تعتمد على الكلمة بشكل أساسى.

الجملة الدرامية الحركية

فرق واضح بين الجملة الدرامية الحركية داخل العمل الدرامي الحركي وبين الجملة الحركية في استعراض منفصل أو رقصة منفصلة لاتنتمي إلى كيان درامي.

فالجملة الدرامية الحركية وحدة حركية يقوم الممثل الحركي بأدائها فتسمعها العين ويقوم المتلقي بترجمتها، وتليها جملة درامية حركية أخرى عبارة عن وحدة حركية تتم ترجمتها وهكذا تتوالى الجمل الحركية من الممثل الواحد، مثل توالي الجمل الكلامية المنطوقة التي يقولها الممثل في العرض المسرحي عندما يلقي «منولوج» وهو ذلك الحوار الداخلي الذي تتحدث فيه الشخصية لنفسها .

وكما يحدث في «الديالوج» وهو الحوار اللفظي المتبادل بين الممثلين في العرض المسرحي.. يحدث أيضا ديالوج درامي حركي، من خلال جملة درامية حركية، يؤديها ممثل درامي حركي، فيرد زميله بجملة درامية حركية أخرى، ويقوم المتلقي بترجمة ما تسمعه عينه وتتشكل الأحداث، وتتحدد ملامح الشخصيات من خلال طبيعة الجمل الدرامية الحركية المؤداه.

التشكيل الدرامي الحركي :

التشكيل الدرامي الحركي هو تكوين جماعي يشارك فيه أكثر من ممثل حركي، والتشكيلات الدرامية الحركية تقدم مساهمة درامية في تصعيد الأحداث، كما تحمل طابعا جماليا يحقق المتعة البصرية للمتلقي وكاتب النص الدرامي الحركي يقوم بوصف التشكيل في النص المكتوب، ليترجمه مخرج الدراما الحركية إلى تكوينات معبرة وجميلة في ذات الوقت.. والتشكيل الحركي يتضمن العديد من الجمل الدرامية الحركية .

الرقصة الدرامية

الرقص لغة تواصل جسدي، والرقصة الحرة تتضمن ارتجالات تعتمد على ثقافة المؤدي ومشاعره الخاصة..أما الرقصة الدرامية الحركية، فهي مجموعة من الجمل الدرامية الحركية لممثلة أو ممثل حركي ولابد أن تكون هذه الجمل الحركية التي تشكل الرقصة الدرامية نابعة من موضوع الدراما الحركية، وهي تعتمد على مشاعر الممثل أو الممثلة الحركية، ولكن لابد أن يكون الممثل واعيا بتوظيف مشاعره داخل إطار الشخية التي يؤديها، ويكون إبداعه الأدائي معتمدا على التجويد الأدائي الحركي بما يخدم الشخصية ويقدمها بالصورة التي لاتخرج عن السياق العام للعمل الدرامي الحركي .

الاستعراض الدرامي الحركي :

الرقصة الدرامية بالنسبة للاستعراض الدرامي، مثل الجملة الحركية بالنسبة للتشكيل الحركي، فالتشكيل يتكون من مجموعة من الجمل الحركية لمجموعة من الممثلين الحركيين،

والاستعراض يتكون من مجموعة الرقصات المتبادلة والتى تشكل الاستعراض وتحقق له الوظيفة الدرامية، والوظيفة الجمالية .

وعناصر الدراما الحركية تعتمد على قدرة كاتب النص الدرامى الحركى على الوصف مع مراعاة الفرق بين الكتابة الدرامية لنص يقوم فيه الحوار بالدور الأساسى، وبين الكتابة الدرامية لنص تقوم فيه الحركة بالدور الأساسى فالقدرة اللفظية فى النص الدرامى اللفظى مسئولية الكاتب مع قدرته على صياغة الأحداث ومراعاة تنميتها ورسم الشخصيات من خلال بناء نفسى وبناء اجتماعى، أما الكاتب الدرامى الحركى، فيضع فى ذهنه وفوق أوراق النص، منصة المسرح، ويقوم بالوصف الدقيق للحركة على مستويات فضاء وفراغ منصة العرض المسرحى تاركا لخيال المخرج مهمة التعامل الإبداعى لتقديم العرض الدرامى الحركى .

الحركة الدرامية

الحركة الدرامية هى كل خطوة مدفوعة بالحوار الوارد فى النص.. وكل حركة درامية تستمد خطوطها من الحوار فتعبر عنه وتسانده، وكما تتكون الدراما الحركية من عدة عناصر، تتكون الحركة الدرامية أيضا من مجموعة عناصر .

الحركة الدرامية المتناغمة

هى تلك الحركة المتناغمة مع الحوار، وتأتى تعبيرا حركيا عن المعانى التى تحملها الجمل الحوارية، فالتعبير الحركى عن الغضب تسانده ملامح غاضبه للوجه، وحركات حادة من اليدين وخطوات حادة لمختلف أعضاء الجسم.و هكذا فى مختلف المراحل النفسية التى تمر بها الشخصية.

الحركة الدرامية المتناقضة

وهى تلك الحركة التى تأتى متناقضة مع المعانى التى تحملها الجملة الحوارية، ولهذا التناقض دلالته، فقد يعبر الممثل بيديه عن مشاعر غاضبة، بينما الجمل الحوارية تحمل معانى متناقضة مع الغضب ويكون لهذا التناقض أهمية إذاكان لوجوده ضرورة درامية، أما إذا لم تكن له ضرورة فالتناقض يضر بالشخصية.

اللازمة الحركية

اجتهاد إبداعى أدائى ، يتميز به بعض الممثلين الذين يستطيعون هضم الشخصية تماما، ثم اختراع لازمة حركية ثابتة يكررها الممثل من وقت إلى آخر، وتصبح هذه اللازمة الحركية مثل اللازمة اللفظية التى تتكرر وتلتصق بالممثل ويرددها المشاهدون، الذين يقلدون أيضا اللازمات الحركية للممثلين .

التشكيل الدرامى

ينقسم التشكيل الدرامى إلى قسمين :

– تشكيل درامى ثابت.. وهو توزيع الممثلين على مساحة المنصة المسرحية وتبادل الجمل الحوارية فى وضع ثابت، يمكن أن يتحرك ثم يعود إلى الثبات وهكذا.

- تشكيل درامي حركي... وهو توزيع الممثلين على مساحة المنصة المسرحية وتبادل الجمل الحوارية في تشكيل متحرك.

المستويات الحركية الدرامية :

وهي مجموعة من المستويات التي يطلق عليها «البارتيكابلات» تصمم حسب رؤية المخرج ومصمم الديكور، وتسمح للممثلين بالحركة والانتقالات عليها حسب طبيعة الشخصيات والأحداث الدرامية .

خطايا الحركة الدرامية :

الحركة الدرامية ترجمة لمضامين النص المسرحي وما يحمله الحوار من معان، والمخرج الواعي هو الذي يجعل الحركة الدرامية على مساحة المنصة المسرحية، محملة بالتعبير ، والجماليات البصرية في نفس الوقت وإليكم أصدقائي أبرز خطايا الحركة الدرامية في مسرحكم .

- الحركة العشوائية :

يجد المخرج نفسه مبعثرا بين مشاهد وشخوص النص، وبدلا من التدقيق منذ البداية في اختيار النص المناسب لإمكاناته وقدراته، وبدلامن المكابرة والإصرار على إخراج النص الذي اختاره هو أو اختاره له آخرون، يصر على استكمال إخراج النص الذي أرهقه، وعندما يتوه، يترك الممثلين يؤدون حركات عشوائية بتوجيه منه :

- محمد يتحرك ناحية الكالوس الشمال .
- حسين يروح هناك
- رشا تمشي ورا حسين
- منى تتحرك في عمق المسرح.
- ريهام تخش قدام.. أيوه خشي شويه هنا، كمان، كمان، بس حلو قوي كدا .

وهكذا يظل السيد المخرج يوزع الممثلين هذا شمال وتلك يمين و دون أن يدري لماذا يتحرك محمد شمالا، ولماذا يروح حسين هناك، وما دواعي ذهاب رشا خلف حسين وما مبررات تحرك منى إلى عمق المسرح.. وهكذا يتحول الاستاذ من درجة مخرج مسرحي إلى فئة بواب كل همه دخول وخروج الناس دون أدنى تفكير في أسباب الدخول ، ومبررات الخروج.. وتصبح منصة المسرح مساحة للحركة العشوائية التي تنافس حركة الناس في الأسواق .

- أعباء التشكيلات الحركية :

يلجأ العديد من مخرجي المسرح المحترفين إلى التشكيلات الحركية المبالغ في عدد مرات تواجدها على منصة المسرح،و المبالغ في عدد الممثلين أو المؤدين الاستعراضيين الذين يشاركون فيها، والمبالغ - أيضا - في تشكيلها على مستويات ومناطق عديدة من مساحة منصة المسرح،

وبصورة تكوينية معقدة، تستنزف زمنا من مساحة العرض المسرحى فى بناء التشكيل، وزمنا لعرضه على المشاهدين حتى يتم استيعاب المبرر الدرامى، والجمالى للتشكيل ، وزمنا فى تصفية التشكيل، وإعادة الانتشار على مساحة المنصة تمهيدا لتكوين تشكيل آخر، أو اللعب على مساحة فراغ المنصة تمهيدا للدخول إلى تشكيل آخر، يستنزف الوقت والجهد، ويصبح عبئا ثقيلا على الدراما، ويصيب عين المتلقى بالإجهاد نتيجة التخمة التشكيلية، والإسراف فى تقديم التشكيلات التى تجعل عين المتلقى تلهث يمينا ويسارا، صعودا وهبوطا لمتابعة الحركة المستمرة ومراحل تكوين وعرض وتصفية التشكيل، مما يجعل متعة التلقى نوعا من العذاب بسبب الإجهاد فى المتابعة .

هذه الخطيئة المزعجة التى يصر العديد من محترفى الإخراج المسرحى على إرتكابها، انتقلت إلى العديد من هواة الإخراج المسرحى.. وهذا الانتقال يحدث على مستوى الوعى من باب التقليد المباشر لإسلوب مخرج مسرحى معروف ظنا من المخرج الهاوى أن التقليد أكثر ضمانات النجاح، وهو لايدرى أن هذا التقليد أول خطوات الفشل .

كما يحدث انتقال عدوي التشكيلات الدرامية المعقدة على مستوى اللاوعى، وذلك عندما يستوعب المخرج الهاوى الأساليب الإخراجية للمخرج المحترف، ويتم تخزين هذه الأساليب - التى تم استيعابها مشفوعة بالإعجاب - فى اللاشعور، وعندما يبدأ المخرج الهاوى التعامل مع نص مسرحى، تبدأ اللعبة النفسية المتمثلة فى الارتباط الشرطى .

وحتى تكون على علم بهذه اللعبة النفسية الهامة، والتى يمارسها الكثيرون دون أن يشعروا ورغم أننا تعرضنا للارتباط الشرطى فى الفصل الثالث الخاص بالاخراج المسرحى تعالوا نقترب قليلا من مفهوم الارتباط الشرطى كتجربة قام بها العالم النفسى «بافلوف» بعد إجراء العديد من التجارب على مجموعة من الكلاب، ماذا فعل بافلوف؟.. لقد أقام علاقة بين زمن تقديم الطعام للكلب وبين صوت جرس يدق فى نفس التوقيت الذى يقدم فيه الطعام.. وبعد عدة أيام ، كان بافلوف يدق الجرس دون تقديم الطعام، فيسيل لعاب الكلب الذى لايرى الطعام ولايشم رائحته، ومن هنا اكتشف بافلوف أن هناك علاقة بين حدثين، تلك العلاقة التى تجعل أحد الحدثين يستدعى الحدث الآخر، فتقديم الطعام يسيل له لعاب الكلب، ودق الجرس حدث يرتبط بتقديم الطعام، وعندما يدق الجرس - الحدث- يتم استدعاء تقديم الطعام - الحدث الآخر- فيسيل لعاب الكلب بصورة تلقائية، ومن هنا توصل بافلوف إلى الارتباط الشرطى والآن تعالوا ننتقل من معمل بافلوف العلمى النفسى، إلى مسارحنا، وأعتقد أن حدوث الارتباط الشرطى فى المسرح أصبح الآن واضحا، ونزيد الأمر وضوحا عندما نقول إن الإعجاب بالتشكيلات الحركية للمخرجين المحترفين يمثل حدثا يختزن فى اللاشعور، هذا الحدث يرتبط بحدث آخر هو الإخراج المسرحى،

وعندما يدخل المخرج الهاوى هذا الحدث يتم استدعاء حدث الإعجاب بالتشكيلات الحركية، ومن هنا يمارس المخرج لعبة التقليد دون أن يدرى، ودون أن يتوقف قليلا لتأمل سلوكه المقلد، ويسأل نفسه حول جدوى النقل والتقليد؟ وهل النص الذى يتعامل معه مثل النص الذى تعامل معه المخرج المحترف؟ وهل التشكيلات الحركية تتناسب مع المنصة التى سيقدم عليها عرضه؟ وهل لديه الممثلين المدربين على تكوين وعرض وتصفية التشكيل بنفس مهارة الممثلين المحترفين.. والسؤال الأهم ماذا تضيف التشكيلات الحركية للعرض الذى يقدمه؟ هل هى مجرد رفاهية بصرية لا تمتلك هدفا إلا جماليات الصورة أم إنها تمتلك الإمكانات التعبيرية الدرامية مما يجعل الاستغناء عن التشكيل مجازفة بجزء هام من العرض المسرحى؟.

تشويه الصورة المسرحية ..

الصورة المسرحية إطار يتحرك داخله مجموعة من العناصر تتكون من الممثلين، ووحدات الديكور التى تتحرك أمام المشاهدين، أو الوحدات الثابتة والتى تتغير أثناء لحظات الإظلام بين المشاهد، وحركات وتغييرات الإضاءة، والرقصات والاستعراضات.

والحديث عن مساهمات العناصر المختلفة فى الصورة المسرحية، سيتم عندما يأتى الدور على كل عنصر، ليصبح هذا العنصر نجم المناقشة، وبطل المنطقة التي يفرض عليها نفسه للحديث عنه.

ولأننا نتحدث الآن عن الحركة الدرامية على منصة العرض المسرحى، فإن حركة الممثلين التى يبدعها المخرج، إما أن تجعل الصورة المسرحية جميلة، تستوعبها العين والوجدان، وإما أن تجعل الصورة المسرحية مشوهة ترفضها العين والوجدان.. وخطورة الصورة المسرحية المشوهة لاتؤدى إلى التعذيب النفسى للمتلقى فقط، لكنها تصرفه عن متابعة مضمون العرض، ومعانى الجمل الحوارية، وغالبا ما يؤدى تشويه الصورة المسرحية إلى هروب عين المتلقى إلى أى مساحة فى قاعة المسرح، حتى لو كانت هذه المساحة مجرد فراغ مظلم، أو مساحة يتسلل إليها ضوء خجول من لمبات صغيرة ترشد الناس للحركة أثناء الظلام، المهم أن يبتعد المتلقى عن الصورة المسرحية المشوهة، وبعد رحلة الهروب، يمكن أن يعود المتلقى مرة أخرى إلى منصة المسرح آملا أن تكون الصورة تغيرت إلى الأفضل، وإذا تحقق الأمل سيستأنف التواصل مع العرض ويمارس التلقى، أما إذا كانت الصورة المسرحية على ماهى عليه أو تغيرت لكن بنفس تشويه المشهد السابق، سيقوم المتلقى بممارسة لعبة الهروب، وهكذا، تتحول المشاهدة المسرحية التى لابد أن تكون ممتعة، إلى مساحة زمنية قاسية تجعل المسرح يخسر عددا من مشاهديه بدلا من كسب المزيد منهم .

وتتمثل مظاهر تشويه الصورة المسرحية فيما يلى :

- الكسل الحركى.. وينتج هذا الكسل عن كسل إبداعى لدى المخرج الذى يفضل قضاء

المساحة الزمنية للعرض المسرحى فى مساحة حركية ضئيلة ، والنتيجة قيام الممثلين بالتبادل الحوارى في وضع الجلوس، أو الوقوف فى صف واحد فى مواجهة المشاهدين، والانتهاء من نطق الجمل الحوارية ثم الجلوس، وتفريغ عدد آخر من الجمل الحوارية، ثم الوقوف فى صف واحد، وهكذا يمارسون الكسل الحركى الذى يصيب المشاهد بالملل البصرى .

– الحركة المرتدة.. وهى مسئولية المخرج والممثل، فقد يحدث أن يصمم المخرج حركة مرنة إنسيابية، ويتدرب الممثل على أدائها، لكن أثناء العرض قد يصاب الممثل بالنسيان المؤقت، وقد تحدث مفاجآت خارجة عن نطاق التحكم أو غير متوقعة، فيقوم الممثل بأداء الحركة بصورة مرتدة، يمكن أن تأخذ هذه الحركة شكل الخط المستقيم الذى يمارس الممثل عليه لعبة الذهاب والإياب ، ويمكن أن تأخذ شكل نصف الدائرة، ويصبح الممثل كالمربوط بخيط غير مرئى لايستطيع التخلص منه، كلما ذهب إلى أول الخط، ارتد بفعل جاذبية الخيط الوهمى إلى آخر الخط، وكلما حاول الانطلاق إلى بداية نصف الدائرة، ارتد إلى نقطة النهاية، وهكذا، يتحول الممثل إلى كرة «يويو» مساهما في تشويه الصورة المسرحية.

أما مسئولية المخرج عن الحركة المرتدة، تتمثل في تصميم الحركة من البداية بهذه الصورة، وتدريب الممثل عليها وبذلك يبرمج على هذه الحركة المشوهة من البداية.. وإذا كان الممثل قادرا على التخلص من الحركة المرتدة عند لفت نظره إلى ذلك، عندما يكون مسئولا عن الحركة، فالتخلص من الحركة المرتدة التى يصممها المخرج أمر شبه مستحيل ، خاصة فى مسرح الهواه الذى يحرص معظم ممثليه على الالتزام بتوجيهات المخرج، وتخزين هذه التوجيهات فى المخزن النفسى «اللاشعور» واستدعائها باستمرار أثناء ممارسة التمثيل .

اللازمات الحركية العصبية.. لكل إنسان لازمة حركية مميزة، هذه اللازمة يعتمد الإنسان عليها فى توصيل الجمل اللفظية المنطوقة، ولو تابعنا بشىء من التأمل أساليب الناس فى التواصل مع الآخرين، سنجد أن اللازمات الحركية ضرورة اتصالية بمعنى أن حركات اليدين والكتفين والذراعين وملامح الوجه تقوم بدور هام في توصيل ما يريد الإنسان أن يقوله للاخرين.. وترتفع حدة الحركة عندما يكون الإنسان فى مواقف مواجهات حادة مع الآخرين، أو فى الفترات التي تحدث فيها خلافات فى وجهات النظر، ويجتهد كل طرف على المستوى اللفظى، وعلى المستوى الحركى، فى الدفاع عن وجهة نظره، ومحاولة إقناع الآخرين بها.

هذا على مستوى التعامل اللفظى الحركى فى العلاقات الحياتية، وعندما ينتقل الإنسان من التركيبة الحياتية إلى التركيبة المسرحية، يأخذ معه لازماته الحركية وهنا تضاف إلى مسئوليات المخرج مسئولية جديدة تتمثل فى تخليص الممثلين من الإسراف فى استخدام اللازمات الحركية بدون مبررات، وينتهز المخرج فرصة التواجد مع الممثلين فى جلسات القراءة لمتابعة اللازمات

الحركية لكل ممثل وتسجيل مذكرات بها ، ثم توجيه نظر الممثل إلى طبيعة اللازمات الحركية ومدى كثرتها أو حدتها أو نمطيتها أو اضطرابها وذلك تمهيدا لمساعدة الممثل على التخلص منها، والدخول إلى مرحلة ترشيد اللازمات الحركية بالصورة التى تساند فيها اللازمة الحركية الجملة الحوارية وبدون اضطراب أو إسراف أو تكرار .

ومن فوق ترابيزة القراءة، إلى منصة المسرح حيث تدريبات الحركة، وهنا يصبح المخرج مسئولا عن متابعة ملاحظاته فيما يتعلق باللازمات الحركية، وتدوين هذه الملاحظات والتأكد من تخلص الممثلين من اللازمات الحركية، وتوجيه الذين لم يستطيعوا التخلص وأبرز اللازمات الحركية العصبية الناتجة عن الشعور بالخوف من الفشل أو الخجل من مواجهة الجمهور، أو اضطراب اللحظات الأولى لدخول المنصة المسرحية :

– وضع إحدى اليدين فى جيب البنطلون أو الجاكيت وتحريك اليد الأخرى بصورة عشوائية عصبية مضطربة .

– وضع إحدى اليدين أو كليهما فى الوسط، والتحرك بهذه الطريقة التي قد تتناقض مع الملامح النفسية للشخصية بشكل عام، أو تتناقض مع المشاعر النفسية التى تمر بها الشخصية من مشهد لآخر بشكل خاص .

– ارتعاش الساقين مما يؤدى إلى ارتعاش الجمل الحوارية التى ينطقها الممثل فتصبح صورته دافعة للضحك ، خاصة إذا كان يجسد شخصية تتناقض ملامحها النفسية مع السلوك الارتعاشى فى الساقين كعنصرين من عناصر الحركة، والشفتين كوسيط هام للتواصل الحوارى مع المشاهدين.

– قبض أصابع إحدى اليدين مع رفع السبابه إلى أعلى وتحريكه بصورة نمطية إيقاعية رتيبة، أثناء نطق الجمل الحوارية بغض النظر عن التناغم بين الحركة وبين مضامين الجمل الحوارية، مما يؤدى إلى ارتباك المضامين كرسالة فكرية، وتشويه الصورة المسرحية كرسالة بصرية.

– رفع اليدين وتحركيهما بصورة نمطية آلية فى وضع الرفع أو النزول إلى عدة مستويات مع استمرار التحريك الآلى المؤدى إلى الملل البصرى، وتشويه الصورة المسرحية وتضييع المضامين الفكرية للجمل الحوارية .

– العبث فى الشارب بإحدى اليدين أو كليهما سواء فى فترات الحوار أو فى فترات تلقى الحوار، أو محاولة لمس الشارب بالشفة السفلى أثناء الحوار، مما يجعل الجمل الحوارية ممضوغة الحروف، غير محددة الملامح، كما أن العبث بالشارب يؤدى إلى اختلال وظيفة ملامح الوجه فى مساندة جمل الحوار.

- الهرش المتكرر فى الرأس.. والانتقال من الهرش إلى العبث فى الشعر لنكشه وتسويته، والعودة إلى الهرش ثم النكش والتشويه، وهكذا، ممارسة حركات عصبية مضطربة.

- رفع النظارة إلى أعلى وإعادتها إلى مكانها، أو تصحيح وضع النظارة فوق الأنف، وتكرار هذه الحركة ، رغم أن النظارة مستقرة ومثبتة فى مكانها، ولكن الموقف على خشبة المسرح يوجد نوعا من الارتباك لدى البعض فيشعرون بأن نظاراتهم ستنزلق من فوق أنوفهم، أو أن الأنوف ستقع وتغادر أماكنها، فتحدث هذه اللازمة العصبية الحركية. وإذا لم تكن النظارات موجودة. فهناك لازمة حركية عصبية أخرى تتمثل فى لمس مقدمة الأنف، والتى يطلق عليها أساتذة اللغة العربية أرنبة الأنف، ولست أدرى ما السبب فى إطلاق كلمة الأرنبة على هذه المنطقة، رغم أننى أدقق بصورة شديدة الجدية فى أنوف من أقابلهم، وحتى الآن لم أجد أى تشابه أو تقارب أو صلة قرابة بين «مناخير الناس والأرانب».

- إمساك الذقن والعبث فيها ثم تركها لحظات والعودة إلى إمساكها مرة أخرى .

وأريد أن أذكر الاصدقاء بأن هناك لازمات حركية ضرورية لبعض الشخصيات، هذه اللازمات يجتهد الممثل فى الحصول عليها، أويقدمها له المخرج، أو يشترك الممثل والمخرج فى التوصل إليها، وهذه اللازمة الحركية تميز الشخصية، ويمكن أن تتسم بالعصبية حسب حاجة الشخصية إليها، وهنا أود أن أذكر أيضا بأهمية الاقتصاد والترشيد الاستهلاكى للازمات الحركية، وعدم الإسراف الذى قد ينقلب إلى الضد، وينحرف باللازمة الحركية الضرورية الهامة، إلى لازمة حركية مزعجة ومملة .

خطايا الدراما الحركية

استخدام الدراما الحركية الشاملة أى التى تعتمد الحركة أساسا لها من البداية إلى النهاية، أو استخدام الدراما الحركية الجزئية ، أى اللجوء إلى تحويل بعض المشاهد إلى دراما حركية، تفسح فيها الجمل الحوارية المساحة أمام الجمل الحركية، لابد أن يكون له ما يبرره .

وقد انتعش تيار الدراما الحركية منذ الدورة الأولى لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٨٨وعلى مدى ٨ دورات حيث تولت مجموعة من العروض الدرامية الحركية الأجنبية، مهمة تذكير كتابنا ومخرجينا بهذا الشكل الدرامى المسرحى، وشاهدنا عروضا عديدة على مستوى أدائى حركى إبداعى متميز مثل العرض الألمانى جلسة سرية، والعرض البلغارى دون جوان، والطريف أن جلسة سرية فاز بجائزة أحسن عرض، ودون جوان فاز بجائزة أحسن إخراج للمخرج فيليوجرانوف فى الدورة الثالثة لمهرجان المسرح التجريبى، هذا عن جوائز لجنة التحكيم أما لجنة النقاد فقد منحت عرض جلسة سرية جائزة أحسن عرض، والمخرجة الألمانية إيفاما رياليز جائزة أحسن مخرجة عن عرض جلسة سرية أى أن لجنتى التحكيم والنقاد اتفقتا

على تميز العروض الدرامية الحركية وشاهدنا فى الدورة الثامنة للمهرجان العرض الدرامى الحركى الغنائى الرومانى.. «كارمينا بورانا » الذى فاز بجائزة أحسن عرض من النقاد المصريين وجائزة أحسن سينوغرافيا من لجنة التحكيم.

ومن العروض المصرية.. أحدب نوتردام، ماكبث، كرتون.

وعندما نتحدث عن الدراما الحركية لا يمكن أن ننسى جهود المخرج منصور محمد في إعداد وتدريب مجموعة من الشباب على هذا الشكل المسرحى وتقديم عرض جيد بعنوان اللعبة، اعتبرناه مقدمات لتيار درامى حركى واع، لكن المخرج اخطأ عندما قدم مشهدا يعتبر مساسا بالمقدسات الدينية الإسلامية مما شكل تيارا نقديا مضادا قاسيا، فتوقف منصور عن العمل، وعندما قرر العودة بمسرحية عنوانها «جنى تحت التمرين» غادرته الحياه، فسامحه الله ورحمه .

ولأن الدراما الحركية منطقة جذب، فقد نجحت فى جذب العديد من المخرجين الهواه الذين قدموا مجموعة من العروض الدرامية الحركية خاصة عروض نوادى المسرح التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة وعروض المسرح الحر.

وإذا اتفقنا على نجاح بعض العروض الدرامية الحركية بتقدير جيد فهي لا تخلو من خطايا عديدة، بينما تزدحم بقية العروض بخطايا أكثر.. وفيما يلى خطايا الدراما الحركية فى عروض الهواه.

– **التقليد لمجرد التقليد..** سلوك جميل عندما يتابع الفنان فى مسرح الهواه أكبر عدد من العروض المسرحية على مستوى الاحتراف، وعلى مستوى الهواه. وسلوك جميل أن يقرأ الفنان الهاوى فى دنيا المسرح، سواء النصوص المسرحية الجديدة، أو التناولات النقدية المسرحية، أو الكتب المسرحية.. وسلوك جميل الاستفادة من المتابعات والقراءات.. وسلوك جميل استيعاب التجارب المسرحية الجديدة والاستفادة من التقنيات المسرحية المتطورة، وسلوك غير جميل عندما يتحول الفنان المسرحى الهاوى إلى قطعة اسفنجية يمتص ما يراه ويفرزه كما هو عندما يقدم أعمالا مسرحية خاصة به، فيتحول من فنان عليه اتباع طريق الإبداع، إلى ببغاء ينقل ما يسمعه وما يراه كما هو بدون تفكير، بدون تطوير، بدون إبداع .

والدراما الحركية كتيار مسرحى عاد ليحصل على اهتمامات الفنانين والمشاهدين والنقاد، أحدث جدلا واسعا، وجذب الكثيرين، ومن هنا بدأت لعبة التقليد غير المبدع، ويعتمد التقليد على استخدام التشكيلات الحركية والجمل الحركية التى سبق وشاهدها المخرج الهاوى في عروض الدراما الحركية حتى إبداعات المخرجين الآخرين فى المزج الحركى بين وحدات الديكور وبين الأداء الدرامى الحركى، ثم تقليدها بالقلم والمسطرة.

ومهما كان المخرج الهاوى على درجة عالية من المهارة فى النقل والتقليد لن يتمكن من

الوصول إلى مستوى العروض التى يقلدها، وبالتالى يصبح عرضه صورة ممسوخة ومشوهة لايمكن أن تصل إلى مستوىّ الأصل. والنتيجة قيام الذين شاهدوا العروض الأصلية بعملية المقارنة بين الأصل وبين التقليد، أما الذين لم يشاهدوا العروض الأصلية، فإما يجدون من يقارن لهم بين الأصل والتقليد، وإما يشعرون بالفارق بين الشكل الذى اختاره المخرج، وبين نقص القدرات المهارية التنفيذية للمشاركين فى العرض، والنتيجة فى جميع الأحوال ليست لصالح العروض التايوانية لأنها عروض مضروبة حتي لو توارت خلف الماركات الأصلية.

– **إقحام المشاهد الدرامية الحركية..** حيث يلجأ عدد من المخرجين إلى محاولات التميز وإثبات الذات والتجديد والتطوير، وهذه المحاولات غير المدروسة تكون نتائجها عكسية، ومن بين هذه المحاولات غير المدروسة، إقحام مشاهد درامية حركية على الدراما المسرحية، وهذا الإقحام غير الضرورى وغير المبرر يحدث ارتباكا للدراما المسرحية، وتدفق أحداثها، لأن هذا الإقحام يؤدى إلى توقف الأحداث الدرامية، ونقل عين وأذن وفكر المشاهد من حالة يتلقى فيها الحركة الدرامية والجمل الحوارية، إلى حالة يتلقى من خلالها الدراما الحركية. وهنا يصبح المتلقى مسئولا – بصورة مفاجئة عن القيام بعمليات الترجمة الفورية للحركة المرئية، وتحويل الجمل الحركية إلى جمل حوارية،، وممارسة لعبة السيميولوجيا أى علم الدلالات، وتحويل مشاهداته إلى دلالات يقوم بفك رموزها وتفسيرها.

وأود أن أشير إلى أننى لست ضد الاستفادة من الدراما الحركية فى العروض المسرحية، لكن ضد إقحامها بإسلوب متعسف، وبصورة تبدو فيها جسما غريبا على النسيج العام للدراما المسرحية.

– **نقص المهارات الإعدادية والتدريبية..** فالدراما الحركية تتطلب مهارات إعداد وتدريب يقوم بها مجموعة من المدربين المؤهلين أو المخرجين، فإن الممثل الدرامى الحركى لابد أن يتلقى تدريبات إحماء مكثفة لاتقل عن التدريبات التي يتلقاها اللاعب الرياضى، فالجرى وتمرينات البطن والجذع والضغط هامة جدا، وترجع أهمية هذه التمرينات إلى تليين عضلات الممثل واستعدادها لتلقى التدريبات الخاصة بدورة فى العرض المسرحى، بدون إصابة الممثل بشد عضلى أو تمزق أو أية متاعب أخرى يمكن أن تنتج عن إلقاء الممثل فى جحيم التدريبات الدرامية الحركية بدون الحصول على إذن من عضلاته وأجزاء جسمه تؤكد فيه استعدادها التام لتلقى التدريبات الخاصة بالعرض الدرامى الحركى .

ولأن المدربين المؤهلين يتواجدون فى عالم الرقصات والاستعراضات ويندر تواجدهم فى عالم المسرح، ولأن المدربين المؤهلين فى عالم العروض الدرامية الحركية يتواجدون فى العروض الاحترافية، وينعدم تواجدهم فى عروض الهواه خاصة فى المسرح الإقليمى، تكون النتائج عروض

درامية حركية تفتقد إلى جماليات التنفيذ، بنفس قدر افتقاد ممثليها إلى لياقة الأداء.. فنجد ممثلا دراميا حركيا «يتمطع» ويرفع إحدى ساقيه إلى أعلى فى حركة جريئة، وتكون النتيجة ، آهه مكتومة يطلقها الممثل، ورغم ذلك يستمر فى الأداء الجرىء المغامر، رغم الطقطقات التى لاتخفى على آذان الشاهدين، وبعد نهاية المشهد يستعجل المسكين الوصول إلى الكواليس، ليفتح الطريق أمام الآهات التى ظل يكتمها، وتتحول المسألة إلى صرخات ولعنات على اليوم الذى سمع فيه الغلبان كلام المخرج المجنون، ويمسك الممثل بكل جزء.. «طقطق» فى جسده، وتنتهى المهزلة عند طبيب العظام الذى يحاول إصلاح ما أفسده المخرج.

- **اختيارات غير لائقة لملابس الدراما الحركية.** استمرارا للعبة التقليد غير الواعى، فإن تقليد تشكيلات الدراما الحركية، وأساليب الإخراج تنتقل أيضا إلى اختيارات الملابس، وعادة ما يكون اختيار الملابس فى مسرح الهواة، عنصرا هامشيا لا يحصل على الاهتمام المطلوب كأحد أهم عناصر الدراما بشكل عام، وسوف نتحدث بالتفصيل عن هذا العنصر الساقط سهوا من قائمة اهتمامات مسرح الهواه، فى الفصل الخاص بالملابس.

وما يحدث عند اختيارات الملابس إما اجتهادات شخصية من الممثلين أو اقتراحات من المخرج، وما يحدث فى اختيارات ملابس الدراما الحركية أمر يثير الشفقة، فالبعض يختار البنطلونات الضيقة، الملتصقة بالجسم «الاسترتشات» مقلدا العروض الأجنبية الدرامية الحركية، بدون تفكير فى مدى مناسبة، هذه الملابس لأجسام الممثلين الذين يقدمون العرض الدرامى الحركى والنتيجة أجسام تتكون من كتل لحمية غير متناسقة يتم تعبئتها فى هذه البنطلونات الضيقة مما يجعل الصورة العامة على منصة المسرح مثيرة للشفقة وعدم التقبل ولا يمكن أن أنسى أحد العروض الدرامية الحركية التى قدمت فى المهرجان السادس لنوادى المسرح الاسماعيلية ١٩٩٦، عندما ارتدى الممثلون الرجال «استرتشات سوداء شفافة، فوق الملابس الداخلية البيضاء، وظل المشاهدون يضحكون رغم تراجيدية وميلودرامية الأحداث، وكانت تحركات الممثلين مفجرات لضحكات المشاهدين الذين تماسكوا وظلوا فى أماكنهم حتى نهاية العرض، والكثير من الفتيات والسيدات غادرن قاعة المسرح بمجرد رؤية هذا المشهد الغريب، واللاتى قررن البقاء كن يضعن أيديهن على أعينهن خاصة عندما يسرف الممثلون فى الحركة، ويأخذوا راحتهم».

الاستعراضات ضرورة درامية وليست «ترقيص مسرحى»

أصبحت الاستعراضات منذ سنوات بعيدة ضيفا دائما على العروض المسرحية ومعظم المخرجين المحترفين يستخدمون الاستعراضات فى المسرح من باب الوجاهة والمنظرة والتسلية والترفيه، وغالبا ما يكون الاستخدام الاستعراضى بتوجيهات أو تلميحات من المنتج.

نفس السلوك قفز من المسرح المحترف إلى المسرح الهاوى، وأصبحت الاستعراضات عنصرا أساسيا من عناصر العرض المسرحى.

وأنا لست ضد استخدام الاستعراضات فى المسرح، ولكن ضد عشوائية الاستخدام أو مجرد استخدامها حتى يكتب المخرج على دليل العرض - البامفلت العرض الغنائى الاستعراضى .

والآن تعالوا نتفق على وظائف الاستعراض فى العرض المسرحى، مع ضرورة التفريق بين الاستعراض القائم بذاته، والاستعراض فى إطار عمل درامى مسرحى.

وظائف الاستعراضات الدرامية المسرحية

- **الوظيفة التمهيدية.** حيث يقوم الاستعراض بعملية التمهيد للأحداث، إما للأحداث العامة للدراما المسرحية أو الأحداث التى تلى الاستعراض ، وهذه الاستعراضات الافتتاحية، يفضل المخرج أن يفتتح بها عرضه، ويمهد بها للأحداث ويتم التفاهم بينه وبين مصمم الاستعراضات على أن تتضمن الجمل الحركية والتشكيلات فى الاستعراض، مضامين للأحداث التالية، ولاتكون مجرد حركات ورقص والسلام.

- **الوظيفة التعليقية..** وهى وظيفة تعلق فيها الاستعراضات على حدث درامى حوارى بالحركة والتشكيل، ويمكن أن يكون التعليق متسقا مع المشهد الحوارى، متناغما معه، ويمكن أن يكون متناقضا معه حسب رؤية المخرج ومصمم الاستعراض.

- **التداخلات الدرامية..** حيث تتداخل الاستعراضات بين المشاهد الدرامية عدة مرات فى المشهد الواحد، ويكون التداخل لاستكمال الحدث الدرامى أو تقديم عدة تعليقات خلال تقديم المشهد الواحد .

- **الوظيفة الترفيهية..** وتقوم فيها الاستعراضات بمجرد تسلية الشاهدين والترفيه عنهم دون أن تحمل وجهة نظر حركية درامية، وتعتمد فقط على التشكيلات الجمالية الممتعة بصريا .

ويمكن أن يتضمن العرض المسرحى جميع وظائف الاستعراض، ويمكن أن يتضمن بعضا منها.. ومصمم الاستعراضات المتميز الواعى، هو الذى يجمع بين كل أو بعض الوظائف الاستعراضية فى الدراما المسرحية والجانب الجمالى والتفسيرى، ولايكتفى بالوظيفة الترفيهية فقط.

خطايا استخدام الاستعراضات فى الدراما المسرحية

رغم أن الاستعراضات تصنع مناخا من البهجة والمرح فى العروض المسرحية إلا أنها تكون عبئا على بعض العروض المسرحية، ويحقق الاستغناء عنها الراحة للجميع.والآن تعالوا نتحدث عن خطايا استخدام الاستعراضات فى الدراما المسرحية .

تشويه الصورة المسرحية

تتطلب الاستعراضات حدا أدنى من الملابس والاكسسوارات لكى تكون الصورة العامة للاستعراضات جذابة وممتعة بصريا.. فضلا عن الاكسسوارات والأدوات المساعدة على القيام بالوظيفة الدرامية للاستعراضات.

وفى مسرح الهواه، ميزانيات ضعيفة جدا، لذلك يصبح من الصعب- وغالبا من المستحيل- الوفاء بالحد الأدنى المطلوب للاستعراضات.ولذلك نجد ملابس رديئة الخامات والتصميمات، ونجد فوضى بين الراقصين والراقصات، وغالبا ، يرتدى كل منهم أى ملابس.. وهناك بعض المسرحيات تتطلب ملابس استعراضية تاريخية ونجد اجتهادات غير موفقة للتحايل على نقص الاعتمادات المالية.. والحقيقة شاهدت بعض العروض المسرحية تتضمن استعراضات بملابس أنيقة واكسسوارات مناسبة، وعندما كنت أسأل عن كيفية التوصل إلى هذا المستوى، كنت أعرف أنها اجتهادات لمصممى ملابس موهوبين من فنانين تشكيليين فى مسرح الهواه، أو اجتهادات من المخرج أو المسئول عن الفرقة للحصول من عدة مصادر على تمويل لعرضه المسرحى، ولأن هذه استثناءات ، فلا يمكن تعميمها على القاعدة العريضة فى مسرح الهواه الذى تنتشر فرقه المسرحية فى الأقاليم ومراكز الشباب والشركات والمصانع والأنديه والجامعات والمدارس .

نقص الوعى بأهمية مشاركة ملامح الوجه فى التعبير الدرامى

من السلوكيات السلبية العامة للراقصين والراقصات، نقص الوعى بأهمية المشاركة التعبيرية الدرامية التى لابد أن تستخدم فيها ملامح الوجه.. فنرى الاستعراض معلقا على حدث درامى تراجيدى، بينما المشاركون فيه، يفتحون أفواههم مبتسمين طوال الفترة الزمنية للاستعراض.. ونرى الاستعراض متداخلا مع حدث درامى كوميدى، والأساتذة «آخر كلضمة»، وملامح وجوههم عابثة مكفهرة، مما يوجد اضطرابا فى التلقى.

إعاقة تدفق الأحداث الدرامية

عندما يستخدم المخرج الاستعراضات بدون حاجة درامية إليها، وعندما يتعاون مع مصمم استعراضى لايجيد التعامل مع الدراما، تصبح المسألة مجرد حشر لمجموعة من الاستعراضات فى العرض المسرحى بدون دراسة للأهمية الدرامية لتواجد هذه الاستعراضات فى المسرحية، وبدون وعى فى وضع هذه الاستعراضات فى الأماكن المناسبة، ولذلك نجد الاستعراضات تعوق تدفق الأحداث الدرامية.. لأن المخرج يقوم بتوزيع الاستعراضات على المساحة الزمنية للعرض المسرحى، والنتيجة، إيقاف الأحداث الدرامية لتقديم استعراض، ثم إعادة الأحداث مرة أخرى، وإيقافها لتقديم استعراض، وهكذا، ما أن يتفاعل المشاهد مع الأحداث، يتوقف الحدث ويقدم الاستعراض غير المدروس، وبعد انتهائه، يتم استئناف الأحداث الدرامية، وتستمر اللعبة والنتيجة إرهاق المشاهد وإعاقة تدفق الأحداث الدرامية .

نقص كفاءات التصميم الاستعراضى

تستعين بعض فرق الهواة بمصممي استعراض محترفين، ويمكن أن يساهم المصمم المحترف في تقديم استعراضات جيدة، كما يساهم في تكوين وتأهيل كوادر أخرى من بين أعضاء الفرقة ممن لديهم الاستعداد للتصميم الاستعراضي الدرامي، أما معظم الفرق تستعين بأشخاص من الهواه، بعضهم يمتلك إمكانات إبداعية، ومعظمهم تنقصه الكفاءة والقدرة الإبداعية لتصميم الاستعراضات، ولذلك لايفرق هؤلاء بين التمرينات الرياضية، والتصميم الاستعراضي للدراما المسرحية .

إهمال التدريبات اللازمة للأداء الاستعراضى

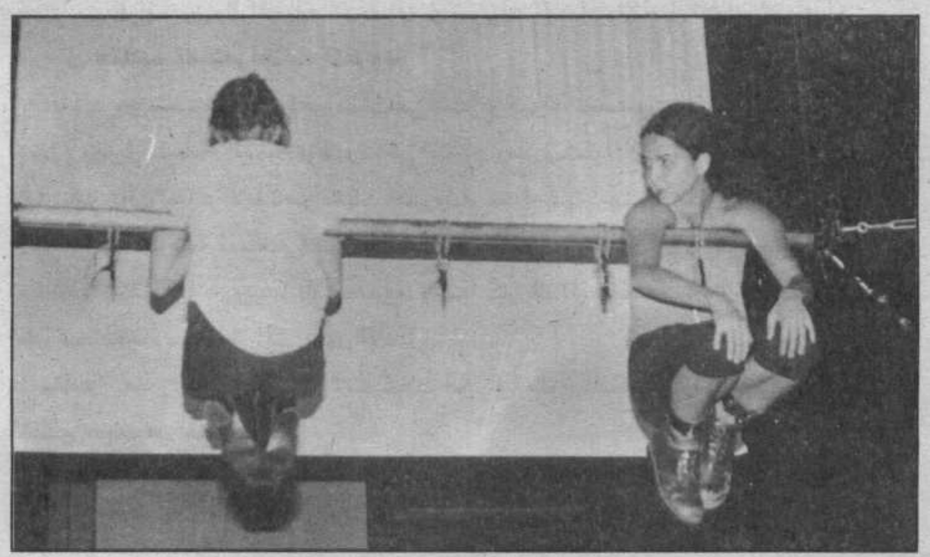
لايمكن إحضار مجموعة من الراغبين في أداء الاستعراضات، وإلقائهم في تدريبات سريعة بدون إعداد وتأهيل وتدريب يؤهل عضلات الجسم لتلقى التدريبات الفنية الخاصة بالاستعراضات، لأن هذه التدريبات هامة لتليين عضلات الجسم وتطويعها لتلقى التدريبات على الاستعراضات، وإهمال الأعداد والتدريب بالقدر الكافي، يؤدى إلى نتائج سلبية، تظهر على منصة المسرح عندما لايستطيع المشاركون في تأدية الاستعراض تقديم الجمل والتشكيلات الحركية بمرونة،و وقد شاهدت في العديد من عروض الهواه راقصين وراقصات يصابون بشد عضلي، ويستكملون الاستعراض بساق واحدة، ويجرون الساق الأخرى المشدودة، هذا بالإضافة إلى إصابات عديدة يصاب بها الراقصون والراقصات نتيجة إهمال تدريبات الإعداد والتأهيل للأداء الاستعراض .

نقل وتقليد الاستعراضات المعروفة

العديد من مصممي الاستعراضات في مسرح الهواه، مصابون بالكسل الإبداعي أو نقص الإبداع وضيق مساحة التخيل والقدرة على ابتداع جمل وتشكيلات حركية إبداعية، ولذلك يعتمد هؤلاء على نقل وتقليد الاستعراضات المعروفة، سواء فيما يتعلق بنقل الجمل الحركية أو التشكيلات الحركية لاستعراضات مشهورة، تعرض في التليفزيون ، مما جعل المشاهدين يحفظونها، وتنشأ بينهم وبينها ألفه بصرية، ومهما كان الناقل دقيقا فيما ينقل، ومهما كان المقلد أمينا فيما يقلد ، سيصفق المشاهدون للأصل .

وتأملوا بعض اللقطات كنماذج للتشكيلات الحركية سواء السلبية أو الإيجابية وبعض خطايا الاستعراضات في مسرح الهواة..





لقطتان من العرض التجريبي المجرى بنات بنيلوب، الأولى توضح الإستعداد للأداء الحركى والثانية توضح بداية الممارسات الحركية المتميزة بالعنف والجمال .





ثلاث لقطات توضح تقليدية ونمطية الجمل الحركية الإستعراضية الأولى من عرض (ست الحسن) والثانية من عرض (فى المشمش)، والثالثة من عرض (شفيقة ومتولى).

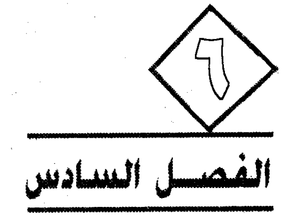




تشكيل حركى يقلد العروض الأجنبية، برفع الأيادى والسلام بدون مبرر



إذا ارتدى الأجانب ملابس موحدة، نفعل مثلهم، ونقلد حركاتهم دون أن
نبحث عن معنى الجمل الحركية التى نقلدها .



الفصل السادس

الديكور.. فن الإبداع التشكيلى فى الفراغ والفضاء المسرحى

نتحدث فى هذا الفصل عن الصورة التشكيلية فى العرض المسرحى، والتى تتمثل فى الديكور، ذلك الابداع التشكيلى فى الفراغ والفضاء المسرحى.

نبدأ التعامل مع هذا العنصر الهام من خلال تناول رحلة الديكور تاريخيا، ثم نعرض لحقيقة هامة تتمثل فى أهمية الديكور كفكرة وأهمية الابداع الديكورى بعد التفكير العميق الذى يلى قراءة النص وإقامة حوار مع المخرج .

ونعرض بعد ذلك لأهم خطايا تصميم الديكور فى مسرح الهواة بداية من إهمال التناسق بين مساحة المنصة المسرحية ووحدات الديكور، واهمال التناغم والعلاقات اللونية واستخدام الخامات غير المناسبة وتقييد ايقاع العرض المسرحى بثبات الصورة التشكيلية . . ثم الحديث عن مصطلح التناقض الدلالى فى تصميم الديكور.

الديكور . . رحلة تاريخية

أتفق كثير من المسرحيون على أن الديكور هو القطع المصنوعة من أطر من الخشب والقماش وغير ذلك من الخامات ، وتعطى هذه القطع اشكالا لمناظر مسرحية واقعية أو خيالية أو تجمع بين الواقع والخيال، على أن ترتبط ايحاءات هذه المناظر بمدلولات المسرحية المعروضة، ولذلك فالديكور المسرحى ليس مجرد عمل فنى قائم بذاته، ولكنه فن يتعايش مسرحيا مع الفنون الاخرى التى تمثل عناصر العرض المسرحى والتى تتكامل وظائفها لخدمة مضامين النص المسرحى والعمل على توصيله للمشاهدين.

وتقول الرحلة التاريخية للديكور أن أول من أدخل المنظر المسرحى المرسوم إلى المسرح اليونانى هو سوفوكليس المؤلف اليونانى الرائد الشهير، وقد وردت هذه الحقيقة التاريخية فى كتاب فن الشعر لأرسطو . وكان الديكور فى ذلك الوقت بسيطا يقوم بوظيفه الاشارة المكانية للأحداث، ولا علاقة له بالطقس الدرامى أو الملامح النفسية للشخصيات وتستمر الرحلة التاريخية للديكور ووظيفته المسرحية، فنجد ثلاثة مناظر للديكور :

المنظر الأول : منظر شارع به منازل. ويستخدم فى المسرحيات ذات السمات المأسوية.

المنظر الثانى : شارع به منازل خاصة للملاهى

المنظر الثالث : منظر يحمل السمات الريفية، ويستخدم فى المسرحيات الهزلية !

ويحصل الديكور على الفرصة الحقيقة للتطوير فى عصر النهضة بايطاليا من خلال مجموعة من المصورين الذين قاموا بزسم مجموعة من المناظر لأماكن مختلفة.

ويظهر البرواز المسرحى، فى مسرحيات الطبقة البرجوازية، وكان هذا البرواز يحدد صورة مايراه المنفرجون داخل إطار، وذلك لأن هذه النوعية من المسرحيات كانت تتطلب مناظر داخليه لحجرات وأماكن أخرى.

وبظهور المخرجين المسرحيين المتميزين المعاصرين اصبح للديكور المسرحى مذاهب ومدارس عديدة من خلال مصممى ديكور متخصصين

والأن تعالوا إلى حقيقة هامه، يليها الحديث عن خطايا الديكور فى مسرح الهواه.

ابداع الديكور . . فكرة

مساحة المنصة المسرحية بالنسبة لمصمم الديكور، لوحة مثل المساحة البيضاء بالنسبة للرسام ، تلك المساحة الفارغة التى تتشكل من فضاء وفراغ يمتلكها مصمم الديكور، ويشكل فوقها وحدات ومناظر تساهم فى منح المكان ملامحه ، على أن تكون هذه الوحدة ذات أشكال والوان لها دلالات تساند الشخصيات والأحداث وليست مجرد وحدات تشكيليه.

وأود أن أشير هنا إلى استخدامات مصطلح الفضاء والفراغ بالنسبة لمساحة المنصة

المسرحية، فبعض المسرحيين يستخدم مصطلح الفراغ، والبعض الأخر يستخدم كلمة الفضاء، وأنا شخصيا أميل إلى استخدام المصطلحين الفضاء والفراغ، الفراغ أفضل أن يطلق على مساحة المنصة المسرحية، والفضاء يطلق على المساحة التى تعلو المنصة المسرحية حتى السوفيته، ومهمة مصمم الديكور التشكيل فى فضاء وفراغ المنصة المسرحية.

والنجاح فى تصميم ديكور مناسب للعرض المسرحى لا يعتمد على وحدات متعددة، أو إبهار لونى، أو خامات فخمة، أو استخدام التكنولوجيا فى تحريك وتغيير وحدات الديكور، ولكن الديكور فكرة ، فقد يعتمد مصمم الديكور على وحدة ديكورية واحدة، يجد أن العرض ليس فى حاجة إلى غيرها، وتستخدم هذه الوحدة أكثر من استخدام فى الفراغ أو الفضاء، أو فيهما معاً حسب احتياجات موضوع العرض، وحدث هذا فى عروض عديدة ناجحة منها العرض الألمانى جلسه سرية، الذى عرض فى الدوره الثالثة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فقد رأى مصمم الديكور أن هذا العرض لا يحتاج إلا كرسى، كرسى فقط هو كل ما يحتاجه العرض، وكان لاستخدام الكرسى دلالات عديده ومنح العرض معان عديدة فى استخداماته سواء فى فراغ المنصة أو فضائها، وقبل العرض اضيئت المنصة على هذا الكرسى بتوسط المساحة، فتساءلت، ما جدوى هذا الكرسى، وتوالت المشاهد واكتشفت جدواه وأهميته، وعندما أنتهى العرض، أكتشفت أن هذا الكرسى أحد أبطال العرض الذى كان يشارك فيه شاب وفتاتان، واكتشفت أن أى وحدة ديكور أخرى، كانت ستمنع التواصل بين الناس والعرض، لأن مصمم الديكور، وضع فى اعتباره، أهمية توفير مساحة مناسبة للأداء الدرامى الحركى للمشاركين فى العرض.

وإذا كان هذا العرض استخدم وحدة واحدة، فإن عروضا أخرى يرى مصمم الديكور لها أن ترك المنصة المسرحية خالية، أفضل للعرض، وبالفعل يقدم المخرج مشاهد العرض على مساحة خالية، ونكتشف أن هذه المساحة الخالية أنسب للعرض من مساحة تتضمن وحدات ديكور.

وهكذا نرى أن الابداع فى تصميم الديكور فكرة، هذه الفكره يرى من خلالها مصمم الديكور أبعاد مساحة المنصة، والوحدات المناسبة لها، ويراعى فى التصميم بساطة التنفيذ، والسماح للممثلين بمرونه وتدفق الحركه، واستخدام خامات بسيطة ومناسبة، مع تجنب المبالغة فى عدد الوحدات، ومراعاه سرعه تحريك وتغيير الوحدات للمحافظة على إيقاع العرض المسرحى، وبالاضافة إلى هذه الوظائف، من حق المشاهد أن يستمتع بمتابعة ديكورات تحمل جماليات فى التشكيل والتكوين وتناسق الوانها ، والتناسق بين الوانها والوان الملابس والعلاقة الايجابية بين الوانها، ومساحات ودرجات وألوان الاضاءة.

و . . تعالوا نتأمل أبرز خطايا الديكور فى مسرح الهواه . .

إهمال التناسق بين مساحة المنصة المسرحية ووحدات الديكور

بعض مصممى الديكور فى مسرح الهواه يشغلون أنفسهم بتصميم وحدات عديدة، تزدحم بها المنصة المسرحية، هؤلاء المصممون يسببون العديد من المشكلات للعرض المسرحى، من أهم هذه المشكلات، استنزاف ميزانية العرض فى شراء خامات تفى بمطالب مصمم الديكور عاشق الزحام، والتأثير السلبى على الايقاع العام للعرض المسرحى، لأن الوحدات المتعددة تحتاج إلى مساحات زمنيه لتغييرها، مما يؤثر على زمن العرض تأثيراً سلبياً، وإعاقه حركة الممثلين، سواء فى الفراغ الخارجى للمنصة داخل الكواليس أو فى الفراغ الداخلى وهو مساحة المنصة نفسها، حيث تحتاج الوحدات العديده إلى مساحات فى الكواليس للتخزين، ومساحات أخرى للتواجد على المنصة المسرحية،وبذلك تخنق الممثلين الذين يعانون من ازدحام المساحات، فضلاً عن التحرك بحساب مما يؤثر على القدرات الادائية للممثلين.

والوحدات الكثيره الثقيله تمثل عبئاً ثقيلاً على عين المتلقى لأن هذه الوحدات المتعدده، والمستويات المتعددة تخنق فراغ وفضاء المنصة.

ويعتبر عرض فرح العمدة (المهرجان الأول لاقليم القناه وسيناء، الاسماعيليه ١٩٩٦) أحد النماذج البارزة لوحدات الديكور الثقيلة،فقد ازدحمت منصة المسرح بوحدات عديده وثقيله، مسجد ضخم على يمين المنصة ومنازل على يمين ويسار المنصة، وبوتيك يتصدر منتصف العمق، وكشك خشبى ضخم على اليسار، هذا بالنسبة للوحدات الثابتة التى ظلت قابعة فوق مساحاتها طوال الفتره الزمنية للعرض ، واستخدم مصمم الديكور وحدات متحركة أخرى ظلت تدخل وتخرج فى مشاهد عديده مما زاد ازدحام المنصة التى اختنقت تماماً فى المشاهد التى تجمع فيها عدد كبير من الممثلين والراقصين لدرجة اختفاء مساحة المنصة تحت هذا الزحام البشرى والديكورى، مما يوضح أن مصمم الديكور لم يضع فى حساباته وهو يصمم هذه الوحدات المتعددة، عدد الممثلين، ومساحة المنصة، مما جعل المخرج يحمل أعباء شاقة فى محاولة تحريك الممثلين وسط هذه الكتل الثابتة والمتحركة، ولم تظهر الافكار الحركية للمخرج الا فى المشاهد التى ضمت عددا قليلا من الممثلين، ورغم محاولات المخرج التغلب على ضيق المساحة فى بعض المشاهد، الا أن الوحدات المتعددة التى أزدحمت بها المنصة أتعبته، وأضاعت جهوده فى تقديم رؤية حركية لمضمون النص، بالإضافة إلى إصرار مصمم الديكور على نقل الواقع بتشكيله وألوانه نقلاً حرفياً لا رؤية فيه ولا وجهه نظر.

وهنا لابد أن أتحدث عن فكر أبداعى لمصمم ديكور عرض آخر شارك فى نفس المهرجان بعنوان الغجرى ، والواضح فى هذا العرض أن مصمم الديكور قرأ بهيج أسماعيل واستوعب

ملامح شخصياته والصراع النفسى الداخلى بينها، واستوعب ملامح المكان الذى تدور فيه الأحداث، وقرأ مساحة المنصة المسرحية التى سيتحرك عليها الممثلون وللعلم عدد شخصيات هذه المسرحية قليل جداً قياساً بمسرحية فرح العمدة ذات الشخصيات الكثيرة ، ورغم ذلك صممت ديكوراتها دون مراعاه للعدد الضخم من الشخصيات بالاضافة إلى الراقصين.

ولأن تصميم الديكور فكرة كما قلنا ، فقد بذل مصمم ديكور مسرحية الغجرى جهداً في التفكير قبل التصميم والتنفيذ، التفكير فى رؤية تشكيليه يمتزج فيها المكان بالشخصيات ولا تكون وحدات الديكور فيها مجرد مسانده بصرية تشكيلية للشخصيات والاحداث ولكن تفسر وتترجم فكر المؤلف ، وتمنح هذا الفكر أبعاداً جديدة، وتمنح المخرج القدرة على التخيل والتصور ، وتقديم صياغة درامية حركية بدون أن تقيده وحدات الديكور أو تمثل عوائق أمام أحلامه الابداعيه الاخراجية.

وبالفعل، جاءت النتيجة وحده ديكوريه ثابته على يمين المنصة المسرحية تتشابك فى هذه الوحدة رؤية تفسيرية للصراع النفسى للشخصيات حيث يتصارع مجموعة من الرجال فى عدة أوضاع تكشف ملامح الصراع فى عدة مراحل دون أن توضح نتائج هذا الصراع، من الغالب، من المقلوب، تركت أوضاع الصراع الاجابة عن هذين التساؤلين لأحداث النص، وحتى يتابع المشاهد هذه الاحداث بحركه التساؤل والتأمل، ويستقبل الاحداث متيقظ العقل، ولأن الأحداث تدور فى حديقة، فقد راعى مصمم الديكور أن تجمع التشابكات داخل الوحدة الديكورية بين ملامح أجساد الرجال وحركات أياديهم المتصارعه، وتشكيل الاشجار، فمزج بين الملامح النفسية للانسان والملامح المكانية، واعتمد على وحدات أخرى متحركة يتكون منها أكثر من مكان ، مع المحافظة على جماليات التشكيل والتكوين، وتحقيق وظائف الديكور.

غياب الوعى بنسب وأحجام
وحدات الديكور

العلاقة بيم مساحة فضاء وفراغ المنصة المسرحية، ونسب وأحجام وحدات الديكور أحداهم معايير نجاح مصمم الديكور، لأن الوعى بهذه العلاقة يريح جميع أطراف العرض المسرحى، بالاضافه إلى تحقيق جماليات الصورة التشكيليه المسرحية.

وعندما يغيب الوعى بالنسب والاحجام تحدث مشكلات عديده، فعندما تكون وحدات الديكور الواقعية أصغر من الممثل يصبح الامر مضحكا، ويفقد الديكور عناصر تواصله مع العرض من ناحية، ومع المتلقى من ناحية أخرى . . وعندما تتناقض احجام الوحدات الديكورية فيما بينها تساهم فى تشويه الصوره التشكيليه المسرحية، وعندما تكون وحدات الديكور ضخمة، تصاب منصة المسرح بالاختناق، وتصبح الوحدات الضخمة عبئاً على المسئولين عن تغيير الديكورات،

وعبئاً ثقيلاً على حركه الممثلين مما يؤثر على قدراتهم الادائية والتركيز فى التعامل مع الشخصيات والتعامل مع إيقاعات العرض المسرحى.

ويعتبر ديكور مسرحية عزيزة (مهرجان التصفيات النهائية لفرق قصور الثقافة – الاسماعيله ١٩٩٦) نموذجا لغياب الوعى بنسب وأحجام الديكورات، خاصة الوحدتين الخاصتين باسوار القصر، حيث قدم المصمم وحدتين ضئيلتين استخدمهما فى أكثر من مشهد للتعبير عن ملامح أكثر من مكان ، كان استخدامها كسور لقصر الزناتى خليفه، أو قصر العلام ، ولم تمتلك الوحدنان أمكانات جذبنا إلى منطقة التصديق خاصة والموضوع الذى يتناوله النص، موضوع واقعى ، واسلوب تصميم الوحدتين اسلوب واقعى، لكن حجمهما الضئيل ليس واقعيا، ومن هنا يأتي التناقض المثير للاضطراب لدى المتلقى ، بل إن تعليقات المشاهدين تؤكد على وعى جمهور المسرح بوظيفة الديكور وأهميته فى العرض المسرحى، لاننى سمعت تعليقات عديده مثل «حديرضه يعمل السور بتاع القصور بالشكل دا »، «شيل ياعم السور وغيره،» ، «هو دا سور الزناتى خليفه، حاجة تضحك والله».

ورغم امكانات مصمم الديكور فى محاولة البحث عن حلول لتقديم ملامح أكثر من مكان بوحدات قليلة وبسيطة، إلا أن غياب وعيه بنسب واحجام وحدتى السور، اضاع هذه الامكانات ، وجلب له التعليقات الجماهيريه السلبية.

وإذا كانت النسب الغائبة فى هذا العرض، أدت إلى تشويه الصورة التشكيليه المسرحية، فإن إحدى وحدات ديكور مسرحية جواز على ورقه طلاق (مهرجان اقليم القناة وسيناء المسرحى الأول – الاسماعيلية ١٩٩٦) كادت تتسبب فى القضاء على بطلة العرض لولا عناية الله ورعايته ولطفه بالبطلة وبنا وبالمسرح الهاوى. الاستاذ المصمم قدم وحدة ديكوريه متحركة عبارة عن شجرة ضخمة من الجديد، تتحرك على عجلات، وتفتح لاستخدام تجويفها ، ويمكن فصلها إلى جزأين، وبالاضافه إلى طول الشجرة المبالغ فيه، ونقل هذه الشجرة وصعوبة تحريكها، لم يمنحها المصمم نسب الامان الكافيه، وفى المشهد الذى كاد أن يتحول إلى كارثه، كانت بطلة المسرحية تنام على ظهرها أسفل الشجرة، وإذا بها تهتز وتتهيأ للسقوط، وكنت ضمن أعضاء لجنة التحكيم، ووجدتنى أصرخ بكل ما أعطانى الله من قوة بصوت تحذيرى يغلفه الهلع والقلق «حاسبى»، ولا أدرى هل سمعتنى أم أن الله الهمها أن تتحرك عدة سنتيمترات بعيدا عن الشجره الثقيلة التى سقطت على منصة المسرح وأحدث سقوطها دوياً أصاب الجميع بالفزع لدرجة أن بعض المشاهدين تركوا أماكنهم ، ولولا عطف الله سبحانه وتعالى لحدثت كارثه، لأن هذه الشجرة الحديدية لو سقطت فوق الممثلة لجعلتها جزءاً من منصة المسرح، والنتيجة ليست فقدان إنسان فقط، لكن الآثار سلبيه وسيئة على دنيا مسرح الهواه بشكل عام.

ولعل هذا الحادث الذى نجا الله مسرح الهواه من آثاره السلبية ، يلفت نظر الاخوة الفنانين مصممى الديكور إلى أهمية اختيار الخامات البسيطة ومراعاة النسب وامكانية تحريك الوحدات بدون معوقات وكوارث.

وهنا لابد أن نشير إلى خامة الفوم، هذه الماده السحرية التى اصبحت تحقق للمخرجين ومصممى الديكور أحلامهم، لأن هذه الماده تتصف بطواعيتها للتشكيل بصوره مدهشه، فضلا عن وزنها الخفيف، وسهولة تحريكها، ورخص اسعارها ، أى أن مميزاتها العديده تجعلها على قمة قائمة الخامات المستخدمة فى الديكورات المسرحية.

إهمال التناغم والعلاقات اللونية

من سمات الوظيفة الجمالية للديكور التناغم اللونى بين وحدات الديكور، وبين الوان وحدات الديكور والملابس ، وبين ألوان وحدات الديكور وألوان الاضاءه.

وكثيرا ما يهمل مصمموا الديكور العلاقات اللونية ، ولا يضعون التناغم اللونى ضمن قائمة اهتمامهم. ونجد صورا ومستويات مختلفة لاهمال العلاقات اللونية :

- الاهتمام بألوان وحدات الديكور مع إهمال العلاقه بينها وبين الوان الاضاءة، فتكون النتيجة ، درجات لألوان وحدات الديكور أثناء فترات الإنارة الكاملة، حيث تتوهج الالوان الساخنه بفعل الإنارة، وتكون الالوان الباردة واضحة، وعندما تستخدم حركات الاضاءة بالدرجات اللونية المختلفة، تختلف الوان وحدات الديكور، ويصاب بعضها بالشحوب أمام درجات الاضاءة وألوانها ، ولذلك لابد أن يتعرف مصمم الديكور على حركات وجمل الاضاءة فى كل مشهد من مشاهد العرض المسرحى حتى يصمم وحدات الديكور ويمنحها درجاتها اللونيه واعياً بالتناغم اللونى بين درجات الوان الاضاءه ودرجات الوان وحدات الديكور.

- الاهتمام بألوان وحدات الديكور واهمال العلاقه بينها وبين ألوان الملابس، حيث يهتم مصمم الديكور بألوان الوحدات ، لكنه لا يراعى العلاقه بينها وبين الملابس المستخدمه فى العرض المسرحى ، مما يصيب الصورة التشكيلية بالتنافر اللونى الذى يؤثر على التلقى البصرى.

- الفقر اللونى . . حيث تبدو وحدات الديكور فقيرة الالوان، وقد يكون الفقر اللونى متمثلا فى فقر الابداع اللونى ، وقد يكون فى اهمال العلاقه بين الوان الوحدات نفسها فتبدو فقيرة الالوان غير قادره على القيام بوظيفة الجذب للمتلقى وتحقيق المتعة الجمالية .

- إهمال التشطيبات اللونية النهائية، ورغم أن هذه الجزئية مسئولية القائمين بأعمال الدهانات ، إلا أن المسئولية الأولى تقع على مصمم الديكور، فلابد أن يتسلم وحداته وهى فى الصورة النهائية المناسبة كما تخيلها، وكما صممها ، وكما يريدها أن تكون، عادة يقوم مصممو الديكور فى مسرح الهواه بهذه المهمه، ولذلك فهى مسئوليتهم الاساسية.

وإهمال التشطيبات النهائية لألوان وحدات الديكور، ليس مجرد إهمال لمسئولية من مسئوليات تصميم الديكور، ولكن يؤدى هذا الاهمال إلى تشويه الصورة التشكيلية، خاصة مع تعاملات الدرجات اللونية الضوئية مع هذا الوحدات ، فتبدو مشوهه ، حيث تظهر الاضاءه بروزا فى منطقة لا تتطلب البروز، أو تبدو بعض المناطق المهملة لونياً كظلال غير جميله فوق الوحدة الديكورية، ولكل ذلك تاثيرات سلبيه على قيام الديكور بوظائفه.

استخدام خامات غير مناسبه

استخدام الخامات المناسبة لطبيعة النص، والمكان الذى تدور فيه الاحداث، وإمكانات الفرقه التى تقدم العرض، أحد أهم اسباب نجاح مصمم الديكور فى التواصل بابداعه مع العرض المسرحى، ومع جمهور العرض المسرحى.

ومصمم الديكور الواعى هو الذى يتخير الخامات المطيعة التى تتجاوب مع إبداعه وتحقق طموحاته، مع مراعاه انتقاء الخامات التى تتناسب مع المكان ، فمن غير المقبول أن يستخدم مصمم الديكور خامة الفيبرجلاس اللامعه الحاده فى تصميم ديكورات أماكن فى قريه أو منطقة بدويه، وحتى يحدث التناغم بين المكان ونوع الخامة، لابد أن يختار مصمم الديكور الخامات البيئية التى تحقق المصداقية، وتكمل الرؤية الفكرية للمؤلف والابداعيه للمخرج، ويصبح الديكور عنصرا فاعلاً وهاماً فى اللعبة المسرحية وليس مجرد وحدات تتناثر فى فضاء وفراغ منصة المسرح.

وإذا كنا نطالب مصممى الديكور باختيار الخامات المناسبة للمكان والزمان، وقابله للتشكيل وتحقيق الطموحات الابداعيه فى التصميم ، فإن هذه المطالبة تتوقف عندما يحلم مصممو الديكور بتقديم ابداعات لا يقيدها زمان أو مكان، ويقدمون تجريباً لا يعترف بالدلالات اللونيه أو التناغم اللونى ، فليس بالضرورة عند هؤلاء المخرجين أن يقدموا تصميماتهم من الواقع، أو يمنحون هذه الوحدات ألوانا مثل تلك الألوان التى اعتدنا متابعتها فى الواقع، وهنا يكون من حق مصمم الديكور أن ينطلق، ويحلم ويقدم تصميمات جريئة بألوان مجنونه، لخامات لا تخطر على بال أى بنى آدم فى الحياة، إلا مصمم الديكور ، ويصبح التعامل مع هدا الفنان على أساس الجماليات العامه التى تحققها التصميمات الجريئة، ومدى الوظيفة التى لعبتها هذه الجرأة فى التعامل مع النص ، وتحقيق طموحات المخرج.

وبالنسبة للتعامل مع الخامات المستخدمة فى تصميم الديكور فى مسرح الهواه يبذل بعض الفنانين جهوداً فى اختيار خامات تجمع بين البساطة ورخص الاسعار والبعض الآخر يتعامل مع الخامات المعتادة مثل الاخشاب .

وأختيار الخامات المناسبة فى مسرح الهواه يتطلب التعامل مع نوع من المسرح يتميز بكثره التنقلات، واحتمال تقديم العروض فى مناطق متعدده ، وعلى منصات مسرحية مجهزة ومعده، وعلى منصات أخرى غير مستعده الاستعداد الكافى لتقديم العروض المسرحية، مما يتطلب مرونه فى التعامل مع طبيعة هذه المنصات، كما تقدم هذه العروض على منصات مسارح متعددة المساحات، ولذلك فان اختيار الخامات التى تحقق امكانات التنقل، يعد أحد المعايير الهامه فى تصميم الديكور، بحيث لا يمثل نقل الديكور أحد المعوقات التى تؤدى إلى إشاعه جو التوتر بالنسبة للمخرج أو الممثلين المشاركين فى العرض.

وعندما نطالب بالتعامل مع خامات بسيطة يسهل نقلها من مكان إلى مكان، ويسهل تحريكها على منصة المسرح، ليس معناه المصادرة على حق مصمم الديكور فى تقديم وحدات ديكور تتسم بالفخامة أو كبر الحجم . . وهنا قد يقول أحد مصممى الديكور عندما أصمم ديكوراً لقصر ، كيف أختار خامات بسيطة؟ وكيف أقدم جو الفخامة فى القصور بوحدات بسيطة وصغيرة؟ وهنا نعود إلى العنصر الذى تحدثنا عنه فى بداية هذا الفصل، عندما قلنا أن أساس إبداع الديكور فكرة، ونضيف إلى هذه الحقيقة، حقيقة أخرى تتمثل فى أن الابداع فى تصميم الديكور ليس مجرد نقل للواقع يتطابق معه، ولكنه تعامل فنى مع هذا الواقع، يحمل الرؤية ووجهة النظر، وجماليات التصميم.

وأود أن أقول لمصمم الديكور الذى يريد أن يقدم القصر بكل ملامحه وفخامته، هناك بعض العروض التى بذل مصممو ديكوراتها جهداً للبحث عن حلول مناسبة ، والنتيجة تقديم ديكور يحقق الكثير من الطموحات ويحل العديد من المشكلات، وهنا اتذكر مسرحية الزير سالم التى قدمتها فرقة سماد طلخا ضمن مهرجان فرق بيوت الثقافة (المنصوره ١٩٨٩) وفازت بجائزه أحسن عرض لفرق البيوت على مستوى الجمهورية، ثم دخلت المسابقة النهائية وفازت بالاوسكار كأحسن عرض، وقد توافر لهذا العرض سمات أبداعيه فى مختلف عناصره، ومنها الديكور حيث تمكن مصمم الديكور من إيجاد مجموعة من الحلول المتميزة بالوعى وذكاء الاختيار، فقد أعتمد المصمم على عدة مستويات للتأكيد على الصراعات بين الافكار والاشخاص والقبائل، ولعب على هذه المستويات بمجموعة متنوعه من الستائر متعددة الالوان والاحجام، وصنع بهذه الستائر ملامح الاماكن خاصة القصر ، واستغنى عن الوحدات المعتاده لرسم ملامح القصر، وقدم بالستائر ملامح جديدة لا تقل قدره على التعبير عن الملامح التى تقدم بخامات معتاده مثل الاخشاب وغيرها، واضف إلى ذلك رخص اسعار الخامة الجديدة وسهولة الانتقال بها من مكان إلى آخر، وسهولة تغييرها.

ويعتبر الخيش من الخامات التى تحقق للمصممين طموحاتهم فيمكن من خلاله تصميم ملامح العديد من الاماكن ، بعد معالجة هذه الخامه باستخدام الغراء أو خامات أخرى تمنح الخيش القوام المناسب لتقديم الوحدات المناسبة.

كما يعتبر الفوم من الخامات المطيعة الجيدة السهلة الخفيفة، بل أن هذه الخامة استطاعت أن تحتل أول قائمة الخامات التى تستخدم فى تصميم الديكورات خاصة التماثيل والاعمدة وغير ذلك من الوحدات التى تبدو كبيرة وثقيله، وهى فى نفس الوقت خفيفة وبسيطة وسهلة التحريك.؛

تقييد ايقاع العرض المسرحى

من الخطايا الواضحة لتصميم الديكور فى مسرح الهواه، المساهمة فى تقييد إيقاع العرض المسرحى ، كيف يحدث ذلك؟ تعالوا نتأمل عرضا مسرحياً يعتمد على مجموعة من وحدات الديكور الثقلية المتعددة، تغيير هذه الوحدات يتطلب مساحات زمنيه حتى يتم نقل الوحدات الموجوده فى المشهد السابق، وإدخال الوحدات التى يتطلبها المشهد القادم ، وتستغرق عمليه نقل وتغيير الديكور من مشهد إلى آخر فترات زمنيه طويلة، وعملية النقل والتغيير تتم اثناء الاظلام، والاظلام يعتبر زمناً نفسياً بالنسبة للمتلقى ، وعندما يلتقى الزمن الفعلى الذى تستنزفه عمليات النقل والتغيير ، مع الزمن النفسى الذى يتم بفعل الاظلام يصبح ايقاع العرض المسرحى بطيئا مقيداً، مشدوداً إلى المساحات المهدرة فى تغيير وحدات الديكور.

بالاضافة إلى ذلك فإن ما يمكن أن يحدث اثناء النقل والتغيير من اصطدامات بين مجموعة الادارة المسرحية يساهم أيضا فى تقييد الإيقاع فضلاً عن الفوضى التى تحدث فى الكواليس، وتؤثر على أداء الممثلين بشكل خاص، وعلى إيقاع العرض المسرحى بشكل عام.

وقد ساهمت التغييرات المتعددة لوحدات الديكور فى تقييد ايقاع عرض عزيزة (مهرجان فرق قصور الثقافة - الاسماعيليه - ١٩٩٦) ورغم الفكرة التصميمة الجيدة عندما وضع مصمم الديكور دفا كبيره فى يسار فضاء المنصة المسرحية وفوقه سيف مائل فى وضع يقيم حواراً متصارعاً بين الدف - الفن - والسيف الحرب، ورغم ابداعيه الفكرة، وجمال التكوين، إلا أن المصمم أسلم نفسه بدون مقاومه لتعدد المشاهد ، فأوجد بعض الحلول مثل جزئيات (موتيفات) صغيره يتم رفعها أو وضعها فتغير ملامح المكان لكن التغييرات المتعدده ساهمت فى تقييد ايقاع العرض المسرحى، وعلى الرغم من قيام المخرج يس الضوى بادارة مجموعة من المشاهد فى المساحة الواقعية أمام المشاهدين اسفل المنصة، مع تغيير الديكور اثناء التمثيل إلا أن اشباح مسئولى الاداره المسرحية التى كانت تتحرك لرفع بعض الوحدات أو تغيير أوضاع وحدات أخرى ، أو خلع (موتيفات) من وحدات واضافة موتيفات أخرى، كل ذلك أحدث ضجيجا بصرياً كان يخطف عين المتلقى ويصرفها عن متابعه الاحداث التى تتم أسفل المنصة . . وبذلك أثرت الوحدات المتعددة والتغيرات المتعددة على ايقاع العرض.

ثبات الصورة التشكيلية :

يفضل بعض مصممى الديكور، التعامل التشكيلى مع النصوص المسرحية من خلال تقديم وحدات ثابته . . ويأخذ ثبات الصورة التشكيلية عدة مستويات

– صورة تشكيلية ثابته ثباتاً كلياً، وهذا الثبات الكامل يتم على المستوى المكانى من خلال ثبات الديكور وإستمراره فى مكان واحد لا يتغير، وعلى المستوى الزمنى، حيث يستمر الديكور ثابتاً طوال الفترة الزمنية التى يقدم خلالها العرض المسرحى.

– صورة تشكيلية ثابته على المستوى المكانى فقط، حيث يقدم مصمم الديكور صورة تشكيلية ثابته طوال الفصل الأول، ثم تغير إلى صورة تشكيلية أخرى تظل ثابته طوال الفصل الثانى .

– صورة تشكيلية ثابته ثباتا جزئيا ، حيث توجد وحده ديكوريه ثابته إما ذات مستوى واحد، أو عدة مستويات ، وتتحرك أمامها وحولها عدة وحدات.

والصورة التشكيلية الثابته ثباتاً كلياً، تصيب المتلقى بالملل البصرى، لأنه يظل متابعاً لصورة تشكيلية ثابته لا تتغير طوال فترة تقديم العرض المسرحى، ولذلك يبذل مخرجو هذه العروض جهوداً شاقه فى محاولات لتحريك العناصر الاخرى ، حتى يتم التغلب على ثبات الصورة التشكيلية، وقد تؤدى هذه الجهود إلى نتائج عكسية، فالمبالغة بالاهتمام بالعناصر الأخرى ، تؤدى إلى تقديم شحنات بصرية لا تتطلبها مشاهد العرض، وبالتالى تصبح هذه الشحنات عبئا على العرض، فعندما يجد المخرج مصمم الديكور الذى يتعامل معه مصمما على تقديم صورة تشكيلية ثابتـه، يلجـأ إلى قنوات أخرى بديله للتغلب على ثبات الصورة التشكيليه، ومن هنا يفكر فى الاستعانه باستعراضات ورقصات، ورغم عدم حاجة النص إلى مثل هذه العناصر ، لكن المخرج يعتقد أن تطعيم مشاهد العرض بمجموعة من الاستعراضات والرقصات ، يكسر الملل البصرى ، ويقدم مساحات زمنيه، يتم خلالها إبعاد عين المتلقى عن الوحدات الديكورية الثابته، وبذلك يتغلب على الملل البصرى ، لكن هذا التصرف الاخراجى ، يحقق للمخرج حلم التغلب على ثبات الصورة، وفى نفس الوقت يضيف عبئا زمنياً على المتلقى ، نتيجة زيادة الفترة الزمنيه التى تستغرقها الرقصات والاستعراضات، فضلا عن الاعباء التى تمثلها العناصر المقحمة على الدراما، والتى توقف تدفق الاحداث ، وتحرم المتلقى متعه المتابعه، وتتحول إلى فقرات راقصة تتداخل بعنف وتعسف مع الأحداث الدراميه، ولا ينقص إلا تعيين أحد أفراد الفرقة المسرحية الذى يخرج بين الاستعراضات والمشاهد الدرامية ليقول نأسف لهذا العطل الدرامى ونواصل تقديم الرقصات، أو نأسف لهذا العطل الاستعراضى ونواصل تقديم الدراما المسرحية، وفى هذه الحالة ، لابد أن يقوم هذا المذيع الاستعراضى الدرامى بتذكير المشاهدين بالحدث الذى سبق تقديم الاستعراض.

فى مسرحية الفرح (مهرجان فرق قصور الثقافة - دمياط - ١٩٩٦) ظلت الصورة التشكيلية فى حالة ثبات طوال الفترة الزمنية للعرض ، والتى زادت على الساعتين، ولم تفلح محاولات تقديم رقصات واستعراضات لأن الثبات التشكيلى ابتلع مساحة الفضاء والفراغ لمنصة المسرح، وظل مسيطراً طوال العرض.

نفس الموقف حدث مع مسرحية مأذن المحروسة (مهرجان جامعة قناة السويس - الاسماعيلية - ١٩٩٦) فقد ظلت الصورة التشكيلية ثابته طوال فترة تقديم العرض ، ولم تنجح أيه محاولات أخرى فى كسر جمود هذا الثبات الممل بصريا*.

أما فى مسرحية بكره (مهرجان فرق قصور الثقافة - الاسماعيلية - ١٩٩٦) فقد قدم مصمم الديكور صورة تشكيلية ثابته فى خلفية المنصة احتوت الفضاء والفراغ وقدمت تلخيصاً واقعياً للمكان - الوطن الذى تدور فيه الأحداث ، وقدم أيضا وحدات متحركة بسيطة وجميلة ترسم ملامح الاماكن الأخرى، وتخفف من جمود الوحدات الديكورية الثابته.

وقدمت عبير على حلولا رائعه فى مسرحية أنت حر (مهرجان فرق قصور الثقافة - الاسماعيلية - ١٩٩٦) فقدت تمكنت هذه المصممة المبدعة من التحرك داخل الثبات وخارجه . كيف؟ قدمت عبير على عده وحدات استخدمت فى جميع مشاهد العرض، وقامت بتفريغ بعض الوحدات، وصناعة وحدات أخرى من الفراغات بحيث تقوم هذه المفرغات بوظيفة، وهي خارج نطاق الوحدات الاساسية ، وتقوم بوظيفة أخرى عندما تعود إلى احضان الوحدات التى خرجت منها ، وفى الحالتين تؤدى وظيفة تساند مضمون النص، الذى يتناول أشكال الحرية وتأثيرها على مختلف فئات المجتمع العمرية والفكرية والثقافية والسياسية، فالوحدات المفرغة المستخلصة من الوحدات الاساسية ترفع يديها راغبة فى الانطلاق ، بحثا عن الحرية، وبذلك حركت هذه المصممة الثبات وتحركت داخل الثبات.

التناقض الدلالى

مصطلح تمكنت من الحصول عليه وأنا أتابع مسرحية بكره ، بعد تأمل ديكور مشهد المستشفى، وجاء هذا المصطلح نتيجة التأمل العميق لوحدتى ديكور متحركتين لمستشفيين أحداهما حكومى، والأخر خاص، المستشفى الحكومى وضع مصمم الديكور عليه وجه ضاحك، والمستشفى الخاص حمل وجه رجل مكتئب حزين، وجاءت السلوكيات وجمل الحوار متناقضة مع المعانى التى يحملها الوجهان، ومن هنا كان لهذا التناقض دلالاته الهامة التى قدمت حواراً أضاف إلى فكر المؤلف وفسره بوعى وعلق عليه بعمق.

والآن تأملوا معى بعض اللقطات الخاصة بالديكور المسرحى .



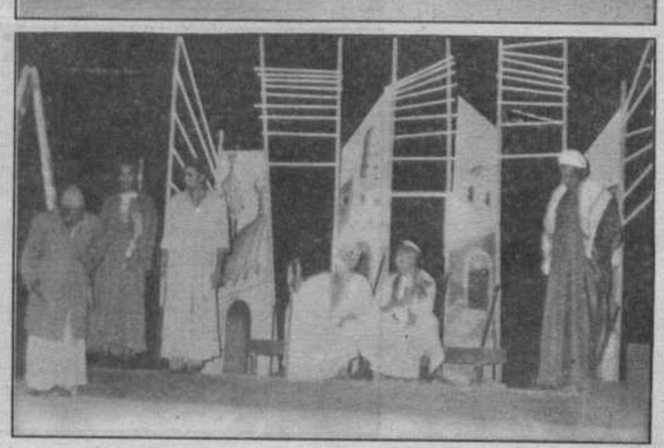




ثلاث لقطات توضح الإبداع الديكورى فى عرض (الغجرى) حيث عمق الفكرة وإمكانات التعبير (تصميم : السعيد حامد)







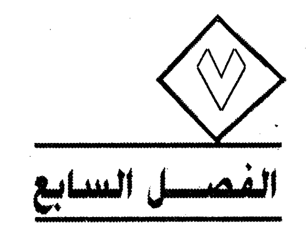
ثلاث لقطات توضحْ الحلول التى توصل إليهّا مصمم الديكور لمنح المكان ملامحه بسرعة وبساطة، عرض (ست الحسن) تصميم : سمير زيدان .



الشجرة الحديدية الضخمة التى كادت أن تحدث كارثة فى مسرحية (جواز على ورقة طلاق)



زحام خانق لعيون المشاهدين وحركة الممثلين من خلال وحدات متعددة فى عرض (فرح العمدة) .



الفصـــل السابع

التــأليف الموســيــقــى.. فــن المســانـــدة الدرامية ومتــعـــة التلــقـــى الســـــمعى

التـأليف الموسيقى للدراما المسرحية ، أحـد العناصـر الهامـة لأنه مسـاندات درامية للملامح النفسية للشخصيات، والتـأليف الموسيقى يمهد للحدث، ويواكبه، ويعلق عليه، ويفصل بين المشاهد من خلال رؤى موسيقية درامية للمؤلف الموسيقى . . وسوف نتحدث فى هذا الفصل عن التأليف الموسيقى وأهميته، وخطاياه فى مسرح الهواه، حيث نتناول الكسل الابداعى الموسيقى وغياب الرؤية الموسيقية الدرامية واهمال التسجيلات الصوتية والتلوث السمعى والصخب الموسيقى . . مع استعراض نماذج لمؤلفين موسيقيين موهوبين نتيجة توفر الموهبة والاخلاص للتأليف الموسيقى.

للموسيقى وظيفة هامة وضرورية للدراما المسرحية وتنقسم هذه الوظيفة الى قسمين الأول درامى والثانى ترفيهى ، وبعض المؤلفين الموسيقيين يهتمون بالوظيفة الدرامية للموسيقى فيبالغون فى الاحتفاء بالجوانب الدراميه ومساندتها الموسيقية، ولا يراعون المتعه السمعية أو الجانب الترفيهى ، فيصاب المشاهدون بالملل السمعى نتيجة جهامة المؤلفات الموسيقية، وبعض المؤلفين الموسيقيين يركز على الجمل الموسيقية المرحة المبهجة الراقصة، مع تجاهل الوظيفة الدرامية، وهنا يستمتع المتلقى على المستوى السمعى ، وفى نفس الوقت يشعر بنقص أو غياب المساندة الموسيقية للدراما . . والمؤلف الموسيقى الواعى هو الذى يحقق المعادلة المطلوبة ، ويقدم موسيقى تجمع بين المتعة السمعية ، والمساندة الدرامية الموسيقية للأحداث.

والآن . . إلى أهم خطايا التأليف الموسيقى فى مسرح الهواه.

الكسل الابداعى الموسيقى :

لا يمكن انكار وجود مجموعة من الموسيقيين المتميزين بالقدرة على التأليف الموسيقى الدرامى فى مسرح الهواه ، بل إن الكثيرين من نجوم التأليف الموسيقى والتلحين بدأوا فى مسرح الهواة، وتألقوا فى مسرح الهواة، وانطلقوا إلى النجومية من مسرح الهواة.

وبين الفنانين الموهوبين موسيقيا، مجموعة من المبدعين الاصلاء الذين يحافظون على مستواهم ، ويقدمون جهودهم الابداعية بغض النظر عن الاجور التى يتقاضونها، أو الفرق التى يتعاملون معها ، فالتأليف الموسيقى بالنسبة لهم ضرورة ومتعه ولذلك يتعاملون مع هذا العمل بحب بعيدا عن أيه معايير أخرى ، وابرز هؤلاء الفنانين المخلصين رجب الشاذلى، الفنان البورسعيدى المبدع دائما، المخلص دائما ، فمنذ تعرفت الى هذا الفنان الموهوب، وعلى مدى أكثر من عشر سنوات ومستواه الفنى لا يتأرجح، بل هو فى صعود مستمر ، ويشهد على ذلك حصوله على الجوائز الأولى فى الموسيقى فى جميع المهرجانات التى يشارك فيها منذ أن دخل المجال التأليفى الموسيقى الدرامى .

وسر نجاح هذا الفنان ليس لغزا، وليس عملية غامضة، لكنه يتلخص فى كلمتين الموهبة والاخلاص، فهو موهوب بميزات منحها الله له، ويخلص لهذه الموهبة ويرعاها، وتتمثل هذه الرعاية، فى الاخلاص للنص الدرامى ، والاخلاص للنص الغنائى، فهو لا يكتفى بمجرد قراءة النص الغنائى المصاحب للنص الدرامى المسرحى، لكنه يقرأ النص المسرحى باهتمام ، ويتعرف إلى الشخصيات، ويدرس الأحداث، ويمهد لها ، ويعلق عليها، ويساند شخصياتها بالجمل الموسيقية المناسبة، ثم يمنح نفس الاهتمام للنص الغنائى. وهو لايقوم بتلحين الاغنيات مجرد تلحين منفصل عن المناخ الدرامى للنص المسرحى ، لكنه يحافظ على الصياغة الموسيقية العامة للدراما المسرحية فتأتى الصياغات اللحنية مكملة للصياغات الموسيقية الدرامية .

ويذكرني هذا الفنان المتميز الموهوب، بفنان آخر تعاملت معه عندما أخرجت مسرحية مولد النور بقصر ثقافة مدينة ملوى بمحافظة المنيا ١٩٧٨، هو الفنان حافظ محمد حافظ ، كان هذا الرجل عازف كمان موهوب لا يقل مهارة عن عازف الكمان الشهير احمد الحفناوى ، وكان من الاصدقاء الاعزاء ، وفى نفس الوقت كان استاذا لى فى مرحلة الدراسة الابتدائية وعندما اخترت مسرحية مولد النور للكاتب الصديق حسن عبد الواحد، رأيت انها فى حاجة إلى قصائد غنائية تساند احداثها الدرامية ، فقمت باختيار مجموعة من القصائد المتميزة للشاعر الاستاذ محمود ممتاز الهوارى ، وطلبت من الفنان حافظ أحمد حافظ تولى مسئولية التأليف الموسيقى والتلحين، وبذل الرجل جهداً لا يوصف، وهو يقضى طوال اليوم للانتهاء من الموسيقى والالحان رغم ضآلة المقابل المادى الذى حصل عليه ، وتخيلوا اصدقائى أن ميزانية المسرحية كلها كان (١٦٨ جنيها) أى والله فقط مائة وثمانية وستون جنيها مصريا فقط لا غير ، هذا المبلغ يتمثل فى تكاليف إقامه منصة مسرحية فوق سطوح بيت الثقافة ، وتأجير مقاعد وفراشة للسطوح وادوات مكياج وملابس وأجور موسيقيين وعمال وأدوات مكياج وأجر ماكيير ومصروفات أخري عديدة فكم يتبقى لهذا الفنان لكى يحصل على أجر لا شئ إلا جنيهات قليلة دفع الرجل اضعافها على الشاى والقهوة والسجائر طوال الفترة الزمنية التى قضاها الرجل فى تأليف الموسيقى والالحان . . وقدم الرجل ابداعاً موسيقيا رائعا كان أحداهم اسباب نجاح المسرحية.. لماذا اتذكر معكم هذه القصة ، لأننى أشاهد بين المسرحيين الهواه مؤلفين موسيقيين لا يمسكون العود، ولا يضعون مازوره فوق أوراق النوته الموسيقية – هذا إذا كان لديهم فكرة عن التدوين الموسيقى اصلا – إلا إذا حصلوا على المعلوم ، الذى يسمونه اسماء غريبة مثل «الاوبيج والسوبيج» وغير ذلك من مصطلحات غريبة على مسرح الهواه، لأنها منتشره بين «الآلاتية» الذين يلفون لاحياء الافراح وحفلات اعياد الميلاد وغيرها ، ولأن هذا أكل عيشهم ، ولأنهم يخافون من هروب– صاحب الليلة، أو التهرب من دفع أجورهم ، فإنهم يطالبون بأجورهم قبل بداية الليلة، هذه السلوكيات الغريبة ، انسحبت وتسللت الى مسرح الهواه، ولأن المخرجين يتمسكون بمؤلفين موسيقيين معينين ، فيضطرون الى الاستجابه لمطالبهم و يصل الامر فى بعض الأحيان إلى الحصول على الأجر الذى يطلبه من أى مكان أو أى أحد حتى لا يغضب ولا يصاب بنرفزة تؤثر على عبقريته التلحينية وإذا كان مسرح الهواه يضم موسيقيين يتميزون بالابداع التأليفى الموسيقى ويحافظون على مستواهم ، فإنه يضم ايضا مؤلفين موهوبين لكنهم يعانون كسلاً إبداعيا، ويتعاملون مع العروض المسرحية على أنها مجرود «سبوبه» أو «مرمه» وغير ذلك من المصطلحات الشاذه التى يطلقونها على أعمالهم، هؤلاء الكسالى، يتعاملون مع النص المسرحى بصوره حرفيه أكثر منها إبداعية، فيضعون جمله موسيقية هنا، وجملة أخرى هناك ، دون اهتمام بدراسة النص أو التعرف على ملامح الشخصيات

بل أن بعض هؤلاء الكسالى ، يسألون المخرجين . . شوف انت عايز ايه وشاورلى، وقول لى عايز كام حته، وأنا أديلك اللى أنت عايزه» وهكذا تحولت الدراما المسرحية لدى هؤلاء العباقرة، إلى حتت، بل أنهم يطلبون من المخرجين أن يختصروا فى الحتت «على قد فلوسهم» ونستمع إلى جمل غريبة مثل «ياسيدى ولا يهمك، سبع حتت زى عشر حتت، مش حاتفرق كتير» أو «ياعم انسى والله ماحد واخد باله من حاجة ، انت مركز كدا ليه وتاعب نفسك، عرض يفوت ولا حد يموت انسى يا عم وريح نفسك»

هؤلاء الكسالى ، انتشروا بصورة واضحة ، وانتشر معهم مجموعة من غير الموهوبين ، الذين لا يجهدون أنفسهم فى محاولات الاعتماد على الذات، هم يجيدون عزف إحدى الالات الموسيقية ، ولأن التأليف ليس مهنة من لا مهنة له، لذلك فإن وجود هؤلاء العازفين المصرين على التأليف الموسيقى بين فرق مسرح الهواه، وجود غير مرغوب فيه، ورغم ذلك فلا مانع إذا بذل أحدهم جهودا فى الاستماع ومحاولة التعلم ، وبذل الجهد التأليفى ليتطور ويتحسن مستواه، وينتقل من فئه غير الموهوبين الى فئة المؤلفين الموسيقيين المقبولين، وببذل الجهد يمكن أن ينتقل من فئة إلى فئة أخري أكثر ارتقاء وأعلى مستوى ، لكن غياب الموهبة مع الفهلوه التى تتمثل فى لطش الحان ومؤلفات الاخرين ، وإجتزاء جمل موسيقية. من لحن لمؤلف، وجمل أخرى من لحن لمؤلف آخر، وتجميع هذه السرقات فى فوضى موسيقية، سلوك يتطلب الوقوف أمام هؤلاء المدعين بحزم والمسئول عن هذا السلوك الغريب، مخرجو مسرح الهواه الذين يلجأون إلى هؤلاء المزيفين، ويوافقون على سلوكياتهم رغم علمهم بسلبيات هذه السلوكيات، ونتائجها السيئة، وبعض المخرجين لا يلجأون الى هؤلاء بل يفرضون عليهم من بعض المسئولين عن المواقع التى يتعامل معها الهواه ، وفى هذه الحاله تصبح اجراءات الموافقة على تقديم العرض، مقترنه بموافقة المخرج على المؤلف الموسيقى المزيف، وعندما يوافق المخرج على هذا الوضع يصبح شريكا فى جريمة فنية، رغم حسن نيته، ولكنه مثل الذى يصيب انسانا بسيارته ويقتله فتوجه اليه تهمه القتل الخطأ، والمخرج هنا متهم بالمساهمة فى إشراك عديمى الموهبة وحجب الفرص عن الذين يستحقونها.

غياب الرؤية الموسيقية الدرامية

تتفقون معى فى الفرق الواضح بين الرؤية الموسيقية والرؤية الموسيقية الدرامية، فالرؤية الموسيقية إبداع موسيقى لحنى لكلمات أغنية يتم التعامل الموسيقى مع معانيها أو تيمة (مقطوعة) موسيقية تأتى نتاج دفقة شعورية للمؤلف الموسيقى، ويتم التعامل - نقديا - معها على أساس المتعة السمعية والوجدانية التى تحققها، والجديد الذى أضافه المؤلف فى تيمته.

أما الرؤية الموسيقية الدرامية فهى تعامل مع ذلك العالم الدرامى الذى يتشكل من موضوع عام يتفرع منه شخصيات وأحداث، لكل شخصية ملامح نفسية واجتماعية، وعلاقات بالشخصيات

الأخرى والبيئة التى تعيش فيها، وطموحات ونجاحات وإحباطات، ومراحل تمر بها الشخصية وشخصيات أخرى تؤثر فيها الشخصية وتتأثر بها وفى هذاالعالم الدرامى الواسع، رؤى موسيقية درامية للبدايات والتعليقات على الجمل الحوارية والأحداث، ومساندات لمشاعر الشخصيات والمناطق الهامة في حياة الشخصية.

هل رأيتم الفارق المتسع بين الدفقة الشعورية الموسيقية المتجهة من وجدان المؤلف الموسيقى وذلك العالم اللامحدود الذى يتطلب جهودا وفكرا وإبداعا متعبا وممتعا.

هذه الرؤية الموسيقية الدرامية غائبة عن الكثير من عروض مسرح الهواة.. وفي معظم الأحيان يتعامل الكثيرون من هواة التأليف الموسيقى ، وحتى المحترفين الذين يتعاملون مع مسرح الهواة - وليس لديهم الاهتمام المطلوب بدرامية الموسيقا التى يكتبونها للعروض المسرحية.

وكثيرا ما تابعت عروضا مسرحية، العلاقة بينها وبين الرؤية الموسيقية الدرامية، تركيبة يبدو أن أحدهم اخترعها، والآخرون استمعوا إليها فأعجبتهم واستسهلوها، وصارت تركيبة سهلة وسريعة ومريحة، هذه التركيبة عبارة عن افتتاحية للمسرحية، لايراعى الكثيرون أن تكون لها أي علاقة بما يليها من الأحداث، وعادة تتسم هذه الافتتاحية بالجمل الراقصة المرحة التى تجعل المشاهدين يصفقون بصورة تلقائية، والغريب أن السيد المؤلف - أو بمعنى أدق المولف بدون همزة فوق الواو- يقف بينما فمه مفتوح مثل نفق شبرا، سعيدا بالتصفيق، وفى مرات عديدة كان يأتينى هؤلاء ليلفتوا نظرى وينبهوننى إلى عبقرياتهم الموسيقية التى جعلت الجمهور يصفق ويهز المسرح من كثرة التصفيق.. ولاأدرى هل هؤلاء يخدعون أنفسهم ويريدون سحبي إلى دائرة الوهم الذى يعيشون فيه، أم أنهم يدركون أنهم يقدمون موسيقا تايوانية مضروبة، ويريدون التأثير على فكرى حتى أنساق إلى التصفيق الجماهيرى مما يجعلنى أمنح التأليف الموسيقى درجات تتناسب مع درجة حرارة تصفيق الجمهور.

وفى الحالات التى كان هؤلاء يريدون بها التأثير الخادع على قدرات التلقى عندى، كنت أقول لحضراتهم، بعد العرض نتناقش، وفى النقاش الذى يعقب العرض ، اشرح لحضراتهم العلاقة بين موسيقاهم التى «كسرت الدنيا» وتصفيق المشاهدين، موضحا لهم أن الضحك والبكاء والتصفيق سلوكيات نفسية تتم بصورة ايحائية، وغالبا بدون تفكير فى دوافع السلوك، وأن هذا التصفيق ليس معناه، نجاح ماكتبوه، لكن بسبب الجمل الموسيقية الراقصة التى يدركون تأثيرها على الناس، ويعرفون مقدما رد الفعل الجماهيرى نحوها.

وهكذا تغيب الرؤية الموسيقية الدرامية فى زحام التركيبة الموسيقية التي يفضل الكثيرون التعامل بها مع العروض المسرحية متجاهلين الاحتياجات الموسيقية الدرامية لهذه العروض .

والرؤية الموسيقية الدرامية لاتقتصر على التعامل الفكرى الموسيقى دراميا مع الأحداث

والشخصيات، بل تمتد إلى الشكل والتعامل السينوغرافى مع فضاء وفراغ المنصة المسرحية عندما يفكر المخرج فى استخدام العازفين كجزء من السينوغرافيا.

وفى عروض عديدة يفضل المسرحيون الهواة استخدام العازفين بدلا من التسجيل، ووجود العازفين ضمن عناصر العرض المسرحى، يمنح العرض إمكانية التواصل مع المشاهدين بسبب الموسيقى الحية التى يفضلها الجميع عن الموسيقى المعلبة المعبأة فى شرائط.

لكن هذه الميزة المتمثلة فى وجود الموسيقى الحية، تفقد تأثيرها الجمالى البصرى، عندما لايضع المخرج فى اعتباره الاستفادة من هذا العنصر الهام، والتفكير فى استخدامه بصورة تساهم فى جماليات الصورة المسرحية، وغالبا يبحث المخرجون عن أى مكان يضعون فيه الموسيقيين والسلام، فإذا كان المسرح مجهزا وبه حفرة للموسيقيين، تخلص المخرجون منهم والقوهم فى هذه الحفرة، - تأملوا المصطلح الذى أطلقوه على المكان حفرة - ويظل العازفون قابعين داخل هذه الحفرة طوال زمن تقديم العرض المسرحى، ويتم توزيع الأدوار طوال هذه المساحة الزمنية، ، الممثلون فوق المنصة المسرحية يمثلون، وتنسحب الإضاءة، ليقوم العازفون بتقديم معزوفة أو مصاحبة المطرب، ثم تنزل الإضاءة على المنصة ليستأنف الممثلون التمثيل وهكذا حتى ينتهى العرض، وعادة ينتهى بأغنية جماعية يشارك فيها الجميع، أولئك الذين يشخصون فوق المنصة، وألوئك الذين يعزفون داخل الحفرة.

وإذا لم يكن المسرح مجهزا، وكان من تلك المسارح التى يتم إقامتها فى أي مساحة، يكلف المخرج مصمم الديكور بعمل «دروه» يجلس فيها العازفون «يعنى يخرجوا من حفرة، يقعوا فى دروه» ويظلون داخل هذا السجن حتى ينتهى العرض ويحصلون على الإفراج وإذا لم تتوفر« الدروه» أو السجن المصنوع للعازفين يلقى المخرج بهم فى الكواليس فيحرمون من مواجهة الجمهور ويحرم الجمهور من مشاهدتهم، ويتحولون إلى معلب من نوع آخر، فإذا كان الشريط المعلب يوضع داخل جهاز التسجيل، فهؤلاء يوضعون فى الكواليس ولا من شاف ولا من درى».

ويعتبر رشدى ابراهيم من المخرجين القلائل الذين يفكرون فى توظيف العازفين فى الإطار السينوغرافى للعرض، وقد حدث ذلك فى عرض الدرافيل (مهرجان إقليم القناة وسيناء- الاسماعيلية ١٩٩٦) والمهرجان النهائي لفرق قصور الثقافة - دمياط ١٩٩٦) فقد استخدم العازفين استخداما موفقا واذا بهم داخل عناصر العرض المسرحى، وقام بتوزيعهم على مساحة المنصة، فهم بين الراقصين أحيانا، وعلى جانبى المنصة أحيانا، وفى مقدمة المنصة فى أحيان ثالثة، وكان لوجودهم على المنصة دور فى تجميل الصورة المسرحية.

أما المخرج يس الضوى فقد فرط فى حقوقه الحركية، واستخدام الموسيقيين بصورة حركية درامية فى عرض عزيزة (المهرجان النهائى لفرق قصور الثقافة - الاسماعيلية ١٩٩٦) عندما

استخدم مجموعة من العازفين الشعبيين الذين أجلسهم بصورة سامرية رغم استخدامه للعلبة الإيطالية كمنصة مسرحية، ورغم التداخل واستخدام منصتين ، قلت هذا حقه كمخرج، وتصورت أنه سيستخدم المنصة كمستوى تدور عليه الأحداث الدرامية، ويستخدم المساحة الواقعة أسفل المنصة كمستوى، تدور فوقه الغنائيات الدرامية والعزف، لكن «يا فرحة ما تمت اخدها يس وطار» فبعد الافتتاحية الغنائية انسحب الموسيقيون - بأمر المخرج - واختبئوا فى الكواليس ولم نرهم طوال زمن العرض المسرحى، وكنا نعرف أخبارهم وأحوالهم عندما يتداخلون مع الأحداث الدرامية بموال أو أغنية.. واستخدم الضوى المساحة الواقعة أسفل المنصة فى التمثيل أيضا، بدون أي مبرر لذلك، لأنه ترك عمق مساحة المنصة وأدار بعض الأحداث فى مقدمة المنصة، وأدار البعض الآخر أسفل المنصة وكانت الفرصة أمام هذا المخرج متاحة لتقديم عرض درامى موسيقى بصورة سامرية لأن موضوع النص يتناسب مع هذا الشكل. وعلى المستوى الموسيقى الدرامى لم يتم توظيف التيمات الموسيقية الشعبية بصورة درامية مؤثرة، واكتفى المخرج بتعليقات موالية أو غنائية نتعامل مع الدراما من الخارج ولا تتداخل فى نسجيها ولا تحتويها.

التناقض بين موضوع النص والآلات الموسيقية المستخدمة

الأكورداج في الموسيقى هو التناسق الأدائي بين الآلات الموسيقية المشاركة فى العزف، وعندما تسرع آلة أو تتباطىء أخرى يختل التوازن الأدائى.

هذا التوازن الذى يتم على المستوى السمعى يشعره المتخصص اختلالا يؤثر على الإيقاع العام للموسيقا، ويصل إلى المتلقى غير المتخصص اضطرابا ، يجعل كل مشاهد يمنحه المصطلح الذى يتناسب مع مستواه الفكرى والعقلى والثقافى بشكل عام ، فهذا يراه «لخبطة» وذاك يفسره «غلطة» وثالث يعلق عليه «مش مظبوط» وإذا كان هذا الاختلال يتم على المستوى السمعى، فإنه يؤثر على المستوى البصرى عند التعامل مع الدراما، لأن الموسيقا المصاحبة للأغنيات أو الاستعراضات، أو الموسيقا المواكبة للأحداث، أو المعلقة على سلوكيات الشخصيات، تساهم فى تصنيع مناخ الحدث وتعميق مشاعر الشخصية والتواصل معها أي أن المسموع يساهم فى توصيل المرئى وعندما يختل هذا المسموع، يختل أيضا المرئى وتصل الرسالة الضمنية إلى المتلقى مضطربة مشوشة .

وبعد هذه التقدمة التى أرى أنها ضرورية ، تعالوانتصور أورج كهربائى يقف فى حقل بين مجموعة من الفلاحين، طبعا الصورة غريبة، فالآلة الغربية الكهربائية مكانها الديسكو أو النوادى الليلية فى الفنادق، ولذلك فوجود هذه الآلة فى الحقل يصبح اختلالا مثل عدم الإلتزام بالأكورداج فى علاقات العزف المنضبط بين الآلات الموسيقية ، ولن يستطيع الفلاحون بتركيبتهم الثقافية والنفسية والتربوية تقبل ما تعزفه هذه الآلة الغريبة، وبذلك سيضيع التواصل بين المرسل والمستقبل.

نفس رد الفعل سيحدث عندما يذهب مجموعة من عشاق الكونسير إلى دار الأوبرا للاستمتاع بمؤلفات باخ و موتسارت وشتراوس ، لكنهم يجدون مجموعة من عازفى المزمار والربابة والسلامية والناى والدربكة يقدمون موسقى البت بيضه بيضه بيضه البت بيضه وانا اعمل أيه؟!!

الخلاصة أن لكل مجال مقال، ولكل نوعية من المشاهدين رسائل يفضل أن توجه إليهم، ولكل موضوع درامى معادل موسيقى درامى يسانده من خلال مجموعة، من الآلات الموسيقية التي تحقق هذه المساندة، لكن العديد من مؤلفى الموسيقى الهواه، أو المحترفين المتعاملين مع مسرح الهواة، يتجاهلون هذه الحقائق ويعتمدون على الأورج الكهربائى، لأنه يتضمن أصوات العديد من الآلات الموسيقية ، ويمثل فرقة موسيقية متكاملة، وبذلك يمكن الاستغناء عن العازفين وشروطهم المزعجة ومصروفاتهم الكثيرة والاكتفاء بالأورج، أو الاستعانة بإيقاع مع الأورج، وهؤلاء يفكرن بإسلوب خاطىء، خاصة عندما تتعارض موضوعات النصوص التى يتعاملون معها والآلات الموسيقية التى يستخدمونها والموجودة فى الأورج، لأنها آلات مصنوعة ومعلبة، وفاقدة لإحساس العازف المتمرس، وكلها تعتمد على أصابع عازف واحد، وعادة يكون هذا العازف غير ماهر ، فيكون عزفه «نشاز» طوال الوقت، فضلا عن ضعف الإحساس لأنه يعزف بإصابعه الوتريات والنفخ النحاسى والخشبى، ولايمكن بأي حال ، ومهما بلغت درجة الدقة والتقدم فى تصنيع أجهزة السيكوينسر أن تقدم إحساس العازف على الآلة الطبيعية وليست المصنعة.

وتصبح المسألة غير محتملة عندما تدور أحداث النص فى القرية، وتتوالى الأحداث فى المنازل الريفية والحقول وبين الفلاحين، وتعزف الموسيقى المصاحبة بالأورج والدرامز، فيصاب العرض بالشيزوفرينيا، وينفصل الجمهور عن متابعة هذه التركيبة الغريبة التي لايمكن بأى حال أن تتواءم أو تتناغم أو تتناسق.

لقد استفزنى مؤلف موسيقى فى عرض يدور فى قرية من قرى الصعيد - والحوار باللهجة الصعيدية، والموسيقى المصاحبة للأحداث، معزوفة بالأورج والساكس والدرامز، كيف نصدق هذه الموسيقى المتناقضة تماما مع طبيعة الموضوع، وملامح الشخصيات، ولغة الحوار وبهذه المناسبة أجد الإشارة إلى عرض الدرافيل هامة وضرورية لأن موسيقا هذا العرض تناغمت مع الموضوع تناغما جعل من هذا العرض وحده غنائية موسيقية درامية ممتعة، لأن الألحان بيئية ، والجمل الموسيقية درامية ممتعة، من قلب البيئة البورسعيدية وبالتحديد من بيئة الصيادين حيث تدور أحداث النص.. والآلات المستخدمة السمسمية والإيقاع.

حدث هذا التناغم أيضا مع عرض عزيزة الذى تدور أحداثه فى البيئة الصعيدية فكان اسخدام المزمار والربابة والدفوف مناسبا لمناخ الأحداث وملامح الشخصيات، ولو استفاد المخرج بالعازفين، وجعلهم جزءا من العرض لزاد استمتاعنا به، لكن المخرج يس الضوى تنازل عن حقوقه، واكتفى بالحصول على الموسيقا كخلفية تساند بعض الأحداث، وتعلق على البعض الآخر.

الصخب الموسيقى

ظاهرة غريبة تجتاح فرق الهواة تتمثل فى الضجيج والصخب الموسيقى الذى يسبب تلوثا سمعيا لايحتمل، ويجعل من الفترات التى تتداخل فيها الموسيقى مع الأحداث بالمواكبة، أو التعليق أو التمهيد، فترات تعذيب للمشاهدين الذين يضعون أيديهم على آذانهم تجنبا للضجيج والصخب.

ويأتى الصخب عادة من الاستعانة بالآلات الموسيقية الغربية، خاصة هذا الأورج المزعج، ويزداد الصخب عندما تكون أصابع السيد العازف غيرمدربة، وغير قادرة على العزف بدون نشاز، وحتى يدارى العازف قلة موهبته يلجأ إلى الدق بكلتا يديه على أصابع الأورج، وكأنه يدق على دربكة، والنتيجة أي حاجة فيها دوشة وصخب وضجيج بعيد كل البعد عن دنيا الموسيقا، وعالم المتعة الموسيقية، فإذا أضفنا إلى غياب موهبة العازف واختبائه وراء الضجيج، وجود مجموعة من الطبول أو الدفوف يدق عليها مجموعة من العازفين الذين يتعاملون مع هذه الآلات الإيقاعية، وكأن بينهم وبينها عداوة قديمة أو «تاربايت»..والآن هل تتصورون هذا الوضع.. أورج صاخب، وعازف أورج ضعيف، وعازفو إيقاع فى معركة مع الطبول والدفوف، وميكرفونات قابعة أمام ضجيج الأورج والايقاع، وأجهزة نقل وتكبير الصوت تقذف بهذه البراكين الموسيقية في آذان الناس، هل هذا معقول، إن هذه الورشة الميكانيكية الموسيقية تساعد على «تطفيش» الناس من المسرح، وإذا علمنا أن علماء الطب، خاصة، المتخصصين فى الأنف والأذن والحنجرة يؤكدون أن هذا الضجيج يؤثر على قوة السمع،أدركنا الآثار السلبية المعنوية والنفسية والجسمية التى يسببها الصخب الموسيقى للجمهور وللعازفين لأنهم يمارسون هذه اللعبة المزعجة بصورة مستمرة أو شبه مستمرة.

وفي معظم عروض الهواه، والمهرجانات المسرحية الجامعية ومهرجانات الهيئة العامة لقصور الثقافة تنتشر الفرق الموسيقية التى تنشر الضجيج.

وفى عروض المهرجان الأول للفرق المسرحية بإقليم القناة وسيناء، وعروض مهرجان التصفيات النهائيات لفرق قصور الثقافة (الاسماعيلية - ١٩٩٦) كنا نطلب من المسئولين عن الصوت تخفيض درجة الصوت أكثر من مرة تفاديا للإزعاج، ولم يفلت من هذه الفرق المزعجة إلا القليل النادر من العروض المسرحية.

غياب الاهتمام بنقاء التسجيل الصوتى للموسيقا المسرحية

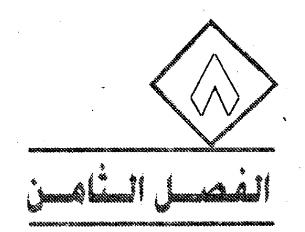
يفضل بعض المسرحيين الهواه الاعتماد على شريط يحتوي الرؤية الموسيقية والاغنيات، وهؤلاء يتجنبون تحكمات العازفين، ويضمنون الشريط الذى لن يكلف المخرج سوى وضعه فى جهاز تسجيل، وقيام المخرج أو أحد المساعدين بإدارته من خلال مفاتيح مؤشر عليها فى نسخة الإخراج.

ورغم أهمية وجود الفرقة التى تقدم عزفا حيا - بشرط البعد عن النشاز والصخب والضجيج - إلا أن وجود شريط يشعر المخرج بالراحة، فمن حقه التعامل مع كل الخطوات التى تضمن تخفيض درجة حرارة توتره.

وإذا كان من حق المخرج تسجيل الموسيقا الدرامية على شريط، فمن حق المتلقى أن يستمع إلى موسيقا وألحان عبر وسيط يتميز بالنقاء الصوتى، ولأن مسرح الهواه يغزل - غالبا- برجل كتكوت فإن قلة الإمكانات المالية تعوق الاستعانة باستوديو يضم أجهزة تسجيل راقية المستوى لأن تكاليف التسجيل فى هذه الاستوديوهات مرتفعة ولاتتحملها الميزانيات الضعيفة التى ترصد للعروض المسرحية بشكل عام، وعنصر الموسيقا بشكل خاص، ولذلك يعتمد المخرج والمؤلف الموسيقى على ستوديو متواضع المستوى أو جهاز تسجيل عادى، والنتيجة سرعة صوتية غير مناسبة، أو اضطرابات فى تسجيل الصوت، أو تأرجح درجة نقاء الصوت من جزء إلى جزء ومن تيمة موسيقية إلى تيمة أخرى.

ويؤدى عدم الاهتمام بنقاء التسجيل الصوتي الموسيقى، إلى التأثير على متعة التلقى السمعية وينسحب التأثير السلبى إلى وظيفة الموسيقا والألحان والكلمات الغنائية الدرامية، لأن المتلقى سينصرف عن التسجيلات المشوشة وغير النقية، بعد أن يبذل الجهد فى محاولة اصطياد جملة نغمية أو جملة شعرية.

ولذلك يفضل الاعتماد على الأداء الموسيقى ا لحى المصاحب للأداء التمثيلى حيث ضمان مصاحبة مقبولة للدراما المسرحية، حتى فى حالة عدم وجود أجهزة صوتية مناسبة يمكن الاعتماد على الأداء الموسيقى بدون أجهزة صوت، وهذا أفضل كثيرا من الاعتماد على تسجيل غير نقى لموسيقا العرض المسرحى .



الفصل الثامن

الإضاءة..بين الاستخدام الواعى وجماليات الصورة وإهمال التوظيف

الإضاءة فن الرسم فى الفضاء والفراغ المسرحى، وفوق الوجوه، والتعامل مع المشاعر النفسية، ومساندة الأحداث وللإضاءة وظائف جمالية بصرية، ووظائف درامية وفى هذا الفصل نناقش دور الإضاءة وتأثيرها كأحد أهم العناصر المسرحية، ونتحدث عن خطايا الإضاءة فى مسرح الهواه مثل تجاهل منح الموضوع احتياجاته الضوئية وإهمال رسم خطة مدروسة للإضاءة ، والمبالغة فى استخدام الفلاشر والالترا، والتعامل غير الواعى مع تكنولوجيا الإضاءةوالإسراف فى اللجوء إلى فترات الإظلام، والكسل الإبداعى الذى لايدفع المخرجين إلى البحث عن مصادر جديدة للإضاءة، والتناقض الذى يمكن أن يحدث بين وسائط توصيل الإضاءة، كما نتناول فى هذا الفصل نماذج إبداعية لجهود مخرجين فى الإضاءة وأهمية الفكرة فى الحصول على التأثير المناسب للإضاءة فى تعاملاتها الجمالية والدرامية .

الإضاءة.. التطور والمكانة

حصلت الإضاءة على مكانة هامة، وأصبحت عنصرا من عناصر العرض المسرحى التى يعتمد عليها المخرج فى تحقيق جماليات بصرية للعرض، ومساندات درامية للأحداث والشخصيات.

ولعل الأهمية التى يمنحها المخرجون للإضاءة لم تكن موجودة فى عصور مسرحية سابقة لأن العروض المسرحية الرومانية أو اليونانية، كانت تقدم فى حفلات نهارية، وكانت تعتمد على الضوء النهارى الطبيعى، وساعد على الاستفادة من ضوء النهار عدم وجود أسقف للمسارح، أما عندما بنيت دور عرض مسرحية فى العصر الإليزابيثى ، فكانت النوافذ الواسعة تسمح لضوء النهار بالدخول إلى المسرح، وعندما يأتى المساء ويمتص الظلام ضوء النهار، كانوا يستخدمون المشاعل، وكان ذلك عادة فى الجزء الأخير من العرض المسرحى.

وجاء دور الشمعدانات فى إنارة المسارح ومنصات التمثيل المسرحى فى أواخر القرن الثامن عشر.

وقد اتفق المؤرخون على أن شهر سبتمبر عام ١٨١٧ شهد إضاءة أول مسرح انجليزى بالجاز، واعتمد المسرحيون من هذا التاريخ على إضاءة مسارحهم بالجاز فى معظم مسارح لندن.

ويأتى غاز الاستصباح ليساهم بدور فى قصة حياة الإضاءة، وكان هذا الغاز يصدر إضاءة بيضاء ساطعة.

وكان لاكتشاف الكهرباء تأثير على تطوير استخدام الإضاءة فى المسرح، وقد استخدمت الكهرباء فى الإضاءة المسرحية لأول مرة تقريبا فى أحد مسارح سان فرانسيسكو بأمريكا عام ١٨٧٩ ثم فى مسرح سافوى بلندن عام ١٨٨١.

ويقول الاستاذ الدكتور ابراهيم حماده فى كتاب معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية على أية حال، فإنه يمكن القول بأن بين سنتي ١٨٨٠ و١٨٨٧ استخدمت الكهرباء فى أهم مسارح انجلترا وأوروبا وأمريكا، ثم بدأت المسارح فى المدن الراقية بلندن تستخدم المصابيح الكهربية بعد عام ١٨٨٧ تقريبا.

ومع ظهور الكهرباء بدأ التفكير فى مصادر الإضاءة واستخدام بروجيكتورات (كشافات) ذات أحجام متعددة تساهم فى منح مساحات ضوئية مختلفة، ثم ظهرت الألوان الضوئية، ليستخدمها المخرجون فى تحقيق متعة جمالية بصرية، والتعبير عن الملامح النفسية خلال المراحل التي تمر به الشخصيات المشاركة فى الدراما المسرحية.

ومع التطورات التكنولوجية فى مختلف مجالات الحياة، بدأ المسرح يستفيد من هذه التكنولوجيا، ودخل الكومبيوتر دنيا الإضاءة المسرحية، فاستفادت مسارح عديدة بالكومبيوتر، وبدلا من التعامل اليدوى مع مفاتيح الإضاءة، أصبح التعامل من خلال الكومبيوتر سائدا فى

العديد من دور العرض المسرحى، على أساس برمجة خطة الإضاءة كاملة على الجهاز، وهذا النظام أصبح يتطلب دقة كاملة فى التعامل الزمنى مع الإضاءة، وبقية عناصر العرض المسرحى ودخلت شركات الأجهزة المستخدمة فى الإضاءة فى سلسلة من مباريات التنافس لإنتاج أجهزة تحقق أحلام المخرجين، فظهرت الأجهزة التى تصنع بالخطوط الضوئية ديكورات، وبحار وشلالات وأعماق ومساحات لايستطيع الديكور العادى أن يصنع تأثيرها، بل ظهرت أجهزة إضاءة متقدمة تستطيع امتصاص ألوان الملابس ومساعدة الممثل على تغيير ملابسه وهو واقف أمام الجمهور على منصة المسرح، مثلما حدث فى عرض إيطالى قدم ضمن عروض مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى . .

والآن... تعالوا نتأمل أبرز خطايا الإضاءة فى مسرح الهواه :

تجاهل منح الموضوع احتياجاته الضوئية :

الإضاءة ليست مجرد عنصر مسرحى مساعد، لكنها مشارك هام فى العملية المسرحية بإمكانات المشاركة فى جماليات الصورة المسرحية البصرية ومساندة الأحداث، بل أن تكنولوجيا الإضاءة، انتجت أجهزة تصنع ديكورات ضوئية، وتخلق مساحات للعديد من الأماكن على المنصة المسرحية .

وللأسف يتعامل معظم المسرحيين الهواه مع الإضاءة على أنها مجرد عنصر فرعى مساعد قليل الأهمية، ويأتى فى آخر قائمة الاهتمامات ولذلك فالمسألة لاتزيد عندهم عن مجموعة من اللمبات ذات الألوان المتعددة فى كل مشهد يتم استخدام مجموعة من الألوان والسلام.

والمخرج الواعى هو الذى يقرأ الاحتياجات المطلوبة للنص من الناحية الاضائية وإذا كان المخرج موهوبا فى رسم خطة إضاءة تجمع بين الجانبين الجمالى والتفسيرى المساند لمضامين النص المسرحى، فمن حقه أن يقوم برسم خطة الإضاءة، وإذا كان من أولئك الذين يوجهون الجانب الأكبر من اهتمامهم إلى عناصر الإخراج الأخرى، فمن الممكن إسناد مهمة رسم خطة الإضاءة إلى مصمم إضاءة متخصص، وهذه المهمة وجدت طريقها إلى المسرح المصرى بعد تمكن مجموعة من مصممى الإضاءة الموهوبين فى إثبات أهمية الإضاءة للعرض المسرحى، عندما ظهرت العروض المسرحية التى صمموا خطط إضاءتها أفضل كثيرا من عروض صممها مخرجون مسرحيون كبار، ومن أبرز مصممى الإضاءة المتخصصين على مستوى الاحتراف ابراهيم الغو وسمير فرج وشكرى عبد الوهاب.

والقراءة الواعية لموضوع النص تمكن مصمم الإضاءة من منح الموضوع احتياجاته الضوئية، والإهمال فى منح الموضوع ما يحتاج إليه من درجات ومساحات وألوان إضاءة يأتى بنتائج عكسية تضر بالموضوع ولا تحقق التواصل الجماهيرى معه .

وتوجد موضوعات نصوص لا تحتاج إلى رسم خطة إضاءة معقدة، وكل ما تحتاجه هو إنارة كاملة لمساحة اللعب المسرحي، طوال فترة تقديم العرض، أو إنارة تتخللها فترات إظلام بين المشاهد، أو إنارة في معظم مشاهد العرض، واحتياجات ضوئية بسيطة فى بعض المشاهد.

وفى جميع الحالات التى تكون الإنارة الكاملة للمنصة المسرحية هى الاحتياج الضرورى لموضوع النص، نجد الكثير من المخرجين يقومون بتصميم خطة إضاءة معقدة لا تحتاج إليها مشاهد المسرحية، مما يجعل الإضاءة عبئا على الموضوع ويصرف ذهن المتلقى إلى التفكير فى أهمية وضرورة وجود الإضاءة فى مشاهد لاتحتاج إليها، وتحتاج فقط إلى إنارة.

ويبدو أن هؤلاء المخرجين يخجلون من الاكتفاء بالإنارة، ويعتقدون أن ذلك يقلل من قيمة وأهمية العروض التى يخرجونها فيقللون بأيديهم من قيمة عروضهم عندما يخترعون خطة إضاءة يستخدمونها مع موضوعات ليست فى حاجة إليها.

ويحدث عكس هذاالسلوك مع النصوص المسرحية التي تحتاج إلى رسم وتصميم خطة إضاءة، فيقوم المخرج بتقديم العرض من خلال الإنارة والإظلام، ولا يفكر فى الاحتياجات الضوئية الحقيقية التي يتطلبها موضوع النص، إما لإصابته بالكسل الإبداعى، أو لنقص مهاراته وخبراته فى تصميم خطة الإضاءة، أو لضيق الوقت أو لكل هذه الأسباب مجتمعة.

ويعتبر عرض رحلة حنظلة الذى قدمته فرقة قصر ثقافة رفح (الاسماعيلية ١٩٩٦) إخراج عبد القادر مرسى، أحد النماذج التى تجسد التعامل الواعى مع النص ومنح الموضوع احتياجاته الحقيقية، فموضوع نص سعد الله ونوس يتناول عبر مجموعة من المشاهد معاناة مواطن عربى، من مختلف الأجهزة والمؤسسات الإدارية والصحفية والمالية والأسرية وينتقل من ظلم إلى ظلم، ومن عذاب إلى عذاب، هذا الموضوع السياسى الاجتماعى الذى كشف من خلاله المؤلف عن مناطق سلبية فى المجتمع، ليس فى حاجة إلى استعراض قدرات ضوئية، ولا تعامل من خلال مساحات ودرجات لونية، لكنه فى حاجة إلى إنارة تلفت انتباه المتلقى إلى المناطق السلبية التي كشفها المؤلف، وهذا ما فعله المخرج الذى قرأ النص جيدا واستوعب أبعاده فاكتفى بالإنارة التى كانت أفضل لهذا الموضوع.

وفى مواقف أخرى استخدم المخرج الفلاشر فيها لأنها كانت في أشد الحاجة إليه.

ويعتبر عرض الغجرى الذى قدمته فرقة بيت ثقافة النصر من إخراج جمال مهران أحد النماذج للعروض التى تم توظيف الإضاءة فيها من خلال خطة مدروسة واعية، لأن موضوع النص فى حاجة إليها، فقد تناول المؤلف بهيج اسماعيل فى هذا النص الاطماع الإنسانية من خلال غجري يطمع فى أرض وعروس إنسان آخر يمتلك الأرض والعروس ويدخل بهيج اسماعيل إلى عالم السحر والوشم وتعاملات الغجر، واستند المؤلف إلى القمر فى حديقة البرتقال، وتأثيره على

العشاق، وقد استوعب المخرج جمال مهران مفردات وملامح هذا العالم وصراعاته النفسية، فرسم خطة اضاءة واعية لكل مشهد، وقدم للمشاهد والشخصيات احتياجاتها الضوئية، عبر درجات وضوح الإضاءة وألوانها المنفردة ، أو المتداخلة التى جعلت من المشاهد لوحات ناطقة بالجمال البصرى، ومسنودة بإضاءة تجعل التلقى متعة بصرية وفكرية.

إهمال رسم خطة مدروسة للإضاءة

أوضحت عروض مسرحية عديدة أن المخرجين يهملون فى التعامل مع عنصر الإضاءة، ولذلك تأتى حركات الإضاءة فى عروضهم مضطربة، متوترة، مترددة، مما يؤكد على عدم وجود خطة مدروسة للإضاءة.. وغالبا يقوم المخرج بمهمة الجلوس إلى لوحة الإضاءة حتى يتولى التعامل مع حركات الإضاءة غير المدروسة، والتى ربما تكون فى ذهنه، وهذا خطأ، لأن خطة الإضاءة لابد أن تكون مكتوبة إما بإشارات فى النص المسرحى الإخراجي، أو من خلال مفاتيح الجمل الحوارية، أو الحركية، أو الموسيقية التي تضبط نزول وانسحاب الإضاءة.

ووجود خطة مدروسة ومسجلة للإضاءة يجعل تنفيذها أمرا سهلا خاصة إذا قام أحد المساعدين بهذه المهمة.

وقد لا يهتم المخرج برسم خطة الإضاءة ، ويترك هذه المسألة ليوم العرض، ولذلك يجلس إلى لوحة الإضاءة ويقوم بالتعامل الفورى – وكما يشعر هو – مع مشاهد العرض المسرحى وأحيانا يستعين المخرج بالمسئول عن لوحة الإضاءة أو الكهربائى لتنفيذ ما يمليه عليه، وقد حدث فى أحد العروض أن جلس المخرج بجوار شخص استعان به لتنفيذ التوجيهات الفورية لحركات الإضاءة، ووصل صوت المخرج إليناونحن نتابع العرض «إدينى احمر كدا، لا لا مش حلو، اسحب الأحمر وخش بالأزرق، عندك أزرق تانى، أيوه أدينى أزرق تانى، أيوه حلو كدا، وممكن كمان تخش بأحمر، حايعمل جو حلو، أيوه تماما كدا» وهكذا ظل السيد المخرج يجرب تأثير الإضاءة على المشهد بصورة لحظية، وأثناء قيام الممثلين بالأداء التمثيلى على المنصة المسرحية، وبالطبع أثر ذلك على أدائهم، حيث تحولوا إلى مجموعة من الاشباح تتحرك في انتظار أن يرسو عطاء المخرج على درجة ضوئية ولونية معينة، حتي يستقروا ويؤدوا أدوارهم بهدوء، لكن من أين يأتى الهدوء،وصوت المخرج أعلى من أصواتهم، وهو يقوم بإلقاء الأوامر، وإبداء الآراء فى التجارب الضوئية ا لتى يجربها أثناء التمثيل لدرجة أن هذا السلوك الغريب لفت أنظارنا، وتركنا العرض وظللنا نتابع المخرج الفورى،، ونضحك .

المبالغة فى استخدام الفلاشر والالترا

ينبهر الهواه الذين يتابعون المسرح المحترف بالعديد من سلوكيات المحترفين، ويقلدون هذه السلوكيات وينقلونها إلى مسارحهم بغض النظر عن الحاجة إليها.

وفى مجال الإضاءة ، سادت موضة الالترا والفلاشر فى معظم عروض الهواء، وأصبح العرض الذى لايستخدم الفاشر أو الألترا أحد العروض التى توصف بجرأة مخرجيها لأنهم غامروا ووافقوا على تقديم عروضهم بدون استخدام « الفاسوخة» الضوئية، وعندما كنانشاهد عرضا بدون فلاشر أو الترا أو بدون الاثنين، كنا نسأل المخرج «هل المسرح لا يملك فلاشر والترا، وهل الميزانية لا تسمح بتأجيرهما فى حالةعدم امتلاك المسرح لهما؟

واستخدام الفلاشر والالترا، يكون لضرورة يفرضها موضوع العرض، وتركيبة المشهد الذى يمكن توظيف الفلاشر أو الالترا فيه والفلاشر هو تلك الومضات الضوئية السريعة الحادة المتلاحقة، التى تساهم فى تعميق الحركة فى مشاهد المعارك أو الانهيارات .

ويتطلب استخدام الفلاشر، قيام المخرج بتصميم حركة تواكب سرعة ومضاته حتي تقدم الصورة المسرحية التأثير المطلوب.

وتعالوا نتصور مشهدا لا يتطلب الحركة السريعة ولا تدور فيه معركة، ولايتضمن انهيارا لوحدة ديكورية، ويستخدم فيه المخرج الفلاشر، لمجرد استخدامه، ولأنه شاهده فى مسرحية وأعجب به، طبعا ستكون الصورة المسرحية متناقضة ومضطربة، لأن موضوع الحدث لايتطلب استخدام الفلاشر، والحركة لا تتناسب مع حركة ومضات الفلاشر، وبالتالى، ستكون الحركة البشرية التمثيلية بطيئة وعادية، وتكون الحركة الضوئية للفلاشر متلاحقة وحادة وسريعة، ويكون الموضوع فى غير حاجة للفلاشر، وبهذا تتناقض الصورة المسرحية نتيجة التناقضات بين حركة الممثلين وحركة إضاءة الفلاشر، وبين الحركة الضوئية والإحساس بموضوع المشهد وتشتعل الأسئلةوالاستفسارات داخل عقل المتلقى حول ضرورة استخادم الفلاشر، وبذلك تضطرب الرسالة التى يريد المخرج توصيلها للمتلقى.

وإذا أضفنا الإضرار الصحية الناتجة عن استخدام الفلاشر لفترات طويلة، ندرك ما يمكن أن يسببه الاستخدام غير الواعى للفلاشر من أضرار معنوية درامية وصحية، حتى من يستخدمون الفلاشر لضرورة درامية، فإنهم يسرفون فى استخدامه لفترات زمنية طويلة، وهذا الإسراف يؤثر سلبا على العين والجلد سواء بالنسبة للمثلين أو المشاهدين، والمفروض عدم الإسراف فى استخدام الفلاشر عن ثلاثين ثانية، كلما قلت هذه الفترة الزمنية كلما كان ذلك أكثر أمنا، لأن استخدام الفلاشر لمدة طويلة يدفع المشاهد إلى إغلاق عينيه بصورة تلقائية لأنها لا تتحمل هذه الومضات الضوئية العنيفة الحادة، وبذلك لن يحصل المخرج على نتيجة التأثير الذى يريده، مما يؤكد مرة أخرى على ضرورة الاقتصاد فى استخدام الفلاشر، وترشيد التعامل معه.

أما الإلترا فهى الأشعة فوق البنفسجية التي تمتص جميع الألوان الموجودة على ساحة اللعب المسرحى ماعدا الأبيض والألوان الفسفورية.. ولذلك فإن الحاجة إلى استخدام الالترا تبرز فى

المشـاهد التى يريد المخـرج أن يتـعـامل مـع اللون الأبيض ويشكل به فى الفـراغ أو الفـضـاء المسرحى،أو عندما يريد مصمم الاستعراضات تقديم رؤية يستخدم من خلالها الالترا مع أجزاء من الجسم قد تكون مرسومة باللون الأبيض أو ألوان فسفورية تساهم فى تشكيل صورة حركية ممتعة بصريا ومن الممكن أن تساهم في توضيح أو تفسير أو تعميق مضمون النص.

وكما يستخدم المخرجون الفلاشر بصورة مبالغ فيها، وبدون النظر إلى احتياجات موضوع النص إليها، يبالغون أيضا فى استخدام الالترا، والبعض يستخدمها بدون وعى لوظيفتها وقدراتها الضوئية لدرجة أننى شاهدت بعض العروض يستخدم فيها المخرجون الالترا على ملابس سوداء أوملابس ذات ألوان قابلة للامتصاص عند تعامل الألترا معها، وبذلك يضيع التأثير الذى يريد المخـرج توصـيله لأن الالتـرا تمتص الألوان السـوداء والملابس ذات الألوان القـابلة للامتصاص فتتحول الصورة المسرحية إلى إظلام كامل.

وهناك عروض يستخدم فيها المخرجون الألترا أو الفلاشر، مع إضاءات أخرى ذات ألوان متعددة، وفى هذه الحالة يضيع تأثير كل منهما، لأن الفلاشر أو الألترا لابد من استخدامها مع سحب جميع المصادر الضوئية الأخرى، وإلا لا يكون لاستخدامهما أي معنى.

لكن بعض المخرجين يتداخلون بإضاءات ذات درجات لونية مختلفة أثناء التعامل بالفلاشر أو الألترا لتقديم صورة مسرحية ضوئية ذات جماليات تختلف عن التعامل مع الصورة المسرحية بالالترا أو الفلاشر فقط، وهؤلاء المخرجون يكونون على وعي بالتداخل الضوئى اللونى مع الألترا أو الفلاشر ذلك التداخل الذى لايزيد عن ثانية فى كل مرة من مرات التداخل فإذا افترضنا أن الزمن الكلى لاستـخـدام الفـلاشـر (٣٠) ثانيـة، فـإن الزمن الكلى للتـداخل الضـوئى اللونى مع الفلاشر يتراوح بين (٦:١٠) ثوانى موزعة على المساحة الزمنية الكلية لاستخدام الفلاشر، بحيث يكون هذا التداخل مجرد ومضة سريعة تتناسب مع سرعة الفلاشر، وتمنح الصورة المسرحية الضوئية متعة جمالية بصرية

نفس الأمر ينسحب على الألترا، حتى لايضيع التأثير المطلوب منها.

وأود هنا الإشارة إلى أهمية ترشيد زمن بقاء الألترا على المنصة المسرحية لأن لها تأثيرات ضارة إذا زاد زمن استخدامها .

التعامل غير الواعى مع تكنولوجيا الإضاءة

أحيانا يمتلك بعض المخرجين إمكانات مالية تجعلهم يستأجرون أجهزة إضاءة حديثة مثل أجهزة الليزر أو «الماجيك لايت» أو الكريزى لايت، أي أجهزة الإضاءة السحرية أو الإضاءة التى توفر للمخـرج حركات إضاءة اكروباتية مجنونة وهؤلاء المخرجون يتواجدون فى مواقع يؤمن المسئولون فيها بالمسرح ويساندون الفرق المسرحية ويتبرعون بمساعدات مالية تضاف إلى الميزانية التي توفرها جهة إنتاج العرض المسرحى .

وبعض المخرجين الذين يضعهم حظهم الجميل فى هذه المواقع، يوجهون المساعدات المالية الإضافية إلى عناصر تستحق هذه المساعدات وتثري العرض المسرحى، والبعض يلجأون إلى الرفاهية، ويوجهون هذه المساعدات إلى كماليات، قد تشوه عروضهم، ومن هؤلاء الذين يلجأون إلى استئجار الأجهزة الضوئية التكنولوجية ، لمجرد استخدامها لفترات زمنية محدودة أو طويلة تستقطع من مساحة العرض المسرحى أو أثناء الاستعراضات، وقد يلجأ المخرج إلى حشر عدة استعراضات لايحتاج العرض إليها لمجرد استخدام الأجهزة الضوئية التكنولوجية.

. وأود أن أتحدث هنا عن تقدم تكنولوجيا الإضاءة فى أمريكا وأوروبا لدرجة أن بعض العروض لايمكن أن تستغنى عنها، ومن بين هذه العروض عرضا إيطاليا.

الذى قدم فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى واستخدمت فية الإضاءة البيضاء والإظلام لتغيير أماكن تواجد بطلة العرض وانتقالاتها من أقصى يمين مساحة اللعب المسرحى إلى أقصى اليسار أومن المقدمة إلى العمق، واستخدمت تكنولوجيا الإضاءة فى تغيير ملابس البطلة وهى أمامنا على منصة المسرح ودون أن تغادرها فكانت الإضاءة تقوم بتغير الملابس من الزى المدرسى إلى فستان سهرة، إلى ملابس الصيد وهكذه عدة تغييرات تمت أمامنا باستخدام تكنولوجيا الإضاءة، والبطلة تحكى عن مواقف ومراحل متعددة فى حياتها.

وعلمت من مجموعة من الأصدقاء المصريين الذين يقيمون فى إيطاليا، ويشاهدون عروضا تستخدم فيها تكنولوجيا الإضاءة، أن شركات متخصصة فى إنتاج وتشغيل هذه الأجهزة المتقدمة، يتفق المخرج معها، ويقدم قائمة بمطالبة، ويأتى مهندس الإضاءة، ويتابع بروفات العرض المسرحى ويتم الاتفاق بينه وبين المخرج على المناطق التى يريد المخرج التعامل معها باستخدام الأجهزة التكولوجية الضوئية.

وبالطبع لايلجأ أى مخرج إلى هذه الشركات إلا عندما يجد أهمية وضرورة لاستخدام تكنولوجيا الإضاءة فى العرض.

وقد شاهدت عرضا إيطاليا فى المهرجان التجريبى ١٩٩٦ بعنوان بانتوميما يعتمد على الأداء الصامت والاستعراضات الغنائية وبعض المشاهد التمثيلية، ولم يستخدم سوى جهاز (ديمر) وهو جهاز التحكم فى درجة وضوح الإضاءة، من الوضوح الكامل إلى الانسحاب والإظلام الكامل، واعتمد على درجات اللون الأبيض، فى تناغم حركي ضوئي لتوصيل التأثير المناسب، فكانت درجة وضوح الإضاءة تساند الحركة تدريجيا مع الانسحاب، والتحرك الموازى للانسحاب حتى تنتهى الحركة إلى الثبات أو النزول إلى سطح مساحة اللعب المسرحى فى اللحظة التى تنسحب فيها الإضاءة انسحابا كاملا وهكذا، فقد فكر المخرج فى التعامل الجديد مع جهاز إضاءة قديم، لأنه وجد أن مشاهد العرض ليست فى حاجة إلى استخدام أجهزة تكنولوجية ضوئية.

الإسراف فى اللجوء إلى فترات الإظلام

فترة الإظلام مساحة زمنية تتوقف فيها الأحداث الدرامية المسرحية، حيث تفصل هذه المساحة الزمنية بين المشاهد، للانتقال من مكان إلى مكان، والحصول على فرصة لتغييروحدات الديكور وتستخدم فترات الإظلام فى العروض الأرسطية الإيهامية، تلك العروض التي تخضع للشروط والقواعد الدرامية الصارمة، والتي تسعى إلى جذب المشاهد إلى مساحات التفاعل الوجدانى الكامل مع الأحداث والشخصيات ولذلك تستخدم فترات الإظلام لتغيير وحدات الديكور، والسماح للممثلين بتغيير الملابس، حتي يتم ذلك بعيدا عن أعين المشاهدين استمرارا لتنفيذ خطة الإيهام.

أما العروض البريختية، فليس هدفها الإيهام، لكنها تتعامل مع المتلقى كمشارك يقظ، ويجب تنبيهة، من وقت إلي آخر بأن ما يحدث مجرد لعبة، وعليه أن يتابع هذه اللعبة دون استغراق مع أحداثها، وأو تفاعل أو توحد مع شخوصها ، لذلك، فعمليات تغيير الديكور تتم أمام المشاهد، ويمكن أن يقوم الممثلون بتجهيز الديكور وتركيبة أمام المشهد كجزء من تحطيم الإيهام وكسر الحائط الرابع الذى تحرص على بنائه الدراما الأرسطية التقليدية، ولذلك فالدراما البرختية ليست فى حاجة إلى فترات إظلام، لأنها ليست في حاجة إلى جذب المشاهد إلى مناطق الإيهام.

وبعيدا عن أرسطو وشروطه الدرامية المعقدة الداعية إلى الإيهام، وبريخت ودعوته إلى كسر الايهام مع المتلقى بمختلف الوسائل، هناك أعمال مسرحية تجريبية ، بفضل مخرجوها عدم اللجوء إلى فترات الإظلام، واستمرار الإنارة الكاملة، أو التعاملات الضوئية اللونية مع المشاهد طوال فترات العرض دون اللجوء إلى لحظة إظلام واحدة.

ومن خطايا الإضاءة في عروض الهواه الإسراف فى اللجوء إلى فترات الإظلام، سواء عدد الفترات التى تنسحب فيها الإضاءة، وتظلم المنصة المسرحية، أو فى المساحة الزمنية التى تستغرقها كل فترة إظلام، وطول فترة الإظلام أو زيادة العدد يؤدى إلى الملل الذى يتسرب إلى المشاهدين نتيجة تزايد قطع التواصل مع العرض، مما يتطلب قيام المتلقى بجهود التركيز والاحتفاظ به حتى تنتهى فترة الإظلام، ثم التواصل مع الأحداث، ومحاولة الإبقاء على التركيز أثناء فترة الإظلام، وهكذا، تتحول عملية المشاهدة إلى جهد شاق من الناحية العقلية، وجهد عضلى شاق أيضا، لأن تبادل الإظلام والإضاءة يؤدى إلى عمليات حركية متعبة لحدقة العين والأهداب والجفون.. لذلك فالترشيد فى استهلاك فترات الإظلام أمر مريح عقليا وعضليا ودراميا.. وتطبيق ذلك مريح سلوكيا من الناحية الجماهيرية، لأن فترات الإظلام الطويلة تدفع بعض المشاهدين – خاصة الذين ينتمون إلى فئة الشباب– إلى التصفيق والتصفير وإطلاق التعليقات التى قد تكون أحيانا غير لائقة، ومستفزة لمشاعر بقية الفئات الجماهيرية .

إغفال البحث عن مصادر جديدة للإضاءة

مصادر الإضاءة التقليدية المعروفة تتكون من ثلاثة أنواع :

مصادر داخلية : وهى المصادر الضوئية الموجودة فى الهرس المثبتة أعلى منصة المسرح .

مصادر خارجية : و هى المصادر الموجودة فى أبراج على يمين ويسار المنصة المسرحية أو أبراج فى مواجهة المنصة.

مصادر متحركة : وهى القادمة من الزوم المتحرك والذى يوضع فى أي مكان يريده المخرج وهذه المصادر المعروفة التقليدية المعتادة، يعتمد مخرجو مسرح الهواه عليها، ولايفكرون فى البحث عن مصادر جديدة للإضاءة، ويستثنى من هؤلاء المخرجين الغافلين عن ابتداع مصادر جديدة عدد قليل، هؤلاء القلائل يبذلون جهودا فى البحث عن أشكال ومصادر إضائية غير المصادر المعتادة والمعروفة، من بينهم سمير زاهر وجمال مهران وسمير العدل وصلاح الدمرداش والسعيد حامد وطه عبد الجابر وحمدى طلبة.

والمصادر الجديدة للإضاءة لا تقتصر فقط على إيجاد مصادر غير نمطية للتعاملات الضوئية اللونية مع العناصر المسرحية الأخرى، بل تتمثل فى الأفكار الجديدة التى يبتدعها المخرجون، حتى لو تمثلت هذه الأفكار فى الاعتماد على مصدر إنارة معروف من خلال التعاملات اليومية الحياتية العادية، لكن المسرح لم يعتد التعامل من خلاله مع الدراما المسرحية، وهذا ما فعله مخرج فرقة نادى مسرح بنى مزار حمدى طلبة فى عرض بحر التواه (المهرجان الثالث لنوادى المسرح (الاسماعيلية ٩٣) حيث لم يقدم عرضه فى القاعة المسرحية المخصصة لتقديم العروض فى نادى الزهرة بالاسماعيلية لكنه اختار صالة النادى واعتمد على وحدة ديكور واحدة تتمثل فى قرص توسط المساحة، وأنار الصالة بالإنارة العادية الخاصة بها، وقدم العرض بينماوقف المشاهدون حول الممثلين طوال الفترة الزمنية للعرض، وفى هذا المهرجان رأت لجنة التحكيم منح هذا العرض جائزة التميز لتفرد التجربة وحصل حمدى طلبة على جائزة أحسن مخرج وفى نفس المهرجان قدم المخرج البورسعيدى جمال مهران مصادر جديدة للإضاءة من خلال خامات وأدوات بسيطة، وقدم بالمصادر التى ابتدعها لوحات ضوئية لونية رائعة وحصل على الجائزة الثانية فى الاخراج، وحصل العرض على المركز الثانى.

وحصل المخرج الصعيدى ابن مدينة ملوى طه عبد الجابر على جائزة أحسن مخرج عدة مرات وحصلت عروضه على جائزة أحسن عرض عدة مرات أيضا، وطه عبد الجابر يتميز بالابتكارات التشكيلية الحركية، والتعامل معها من خلال أفكار جديدة ومتميزة من الناحية الإضائية، وأذكر أننى شاهدت عرضا بعنوان رحلات ابن ستوتة للمخرج طه عبد الجابر فى مدينة أبو تيج بمحافظة أسيوط، ولم يكن بالمدينة مسرحا مجهزا فتم بناء منصة مسرحية، وأقام طه المصادر الخاصة بالإضاءة وجلس على لوحة الإضاءة المتداخلة الأسلاك مثل بيت جحا، ومع ذلك قدم ابتكارات إضاءة متميزة.

ويتميز المخرج البورسعيدى صلاح الدمرداش فى البحث عن مصادر جديدة للإضاءة والعثور

عليها فى مشهد القارب الذى استقله بطل وبطلة مسرحية فرح العمدة وهما يحلمان بالعبور إلى حياة أخرى لا تتصارع فيها قوى سياسية تلتهم الطموحات والأحلام وأفراح الحياة، اعتمد الدمرداش على مصدرى إضاءة في منتصف عمق فضاء المنصة المسرحية، احدهما أحمر والثانى أزرق، وقدم تبادلات ضوئية حمراء وزرقاء، كانت تصنع درجات أخرى من الألوان، وتلعب على وجهى الممثل والممثلة، ومنحت الصورة المسرحية الثابتة حركة حيث قامت التبادلات الضوئية بتحريك القارب، فاستحق المخرج تصفيق المشاهدين ويستخدم المخرج يس الضوى فى عرض عزيزة لفرقة كوم امبو مصدرا للإضاءة يثبته فى يسار عمق المنصة المسرحية ليرسل إضاءة إلى دف كبير شفاف معلق فى يسار فضاء المنصة فيقدم علاقة ضوئية دكورية تحتفل بالدف كأحد مفردات البيئة، ومفردات العرض فى نفس الوقت.

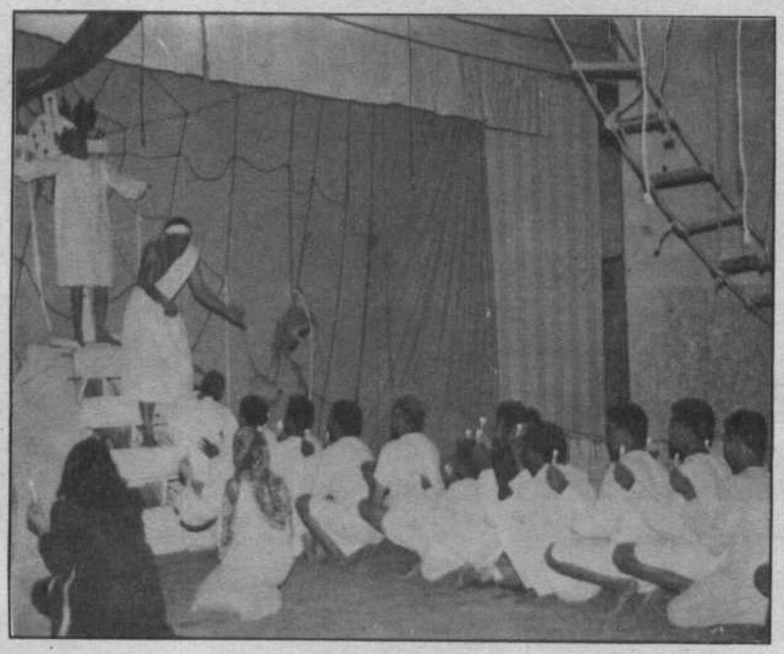
التناقض بين وسائط الإضاءة

البروجيكتورات هى الوسائط التى تقوم بتوصيل درجات ومستويات وألوان الإضاءة، وأحيانا برى بعض المخرجين الاستعانة بوسائط أخرى للتعبير عن ملامح مكان أو سمات زمان مثل المشاعل والشموع والفوانيس والبطاريات ولكن العديد من المخرجين يستخدمون الوسائط الأخرى لمجرد استخدام وسيط جديد، ودون مراعاة العلاقة بين هذا الوسيط وبين المساحة التى يتعامل ضوئيا معها، وهل درجة إضاءته مناسبة لهذه المساحة أم ستضيع فيها ولن يكون لها أي تأثير.

وبعض المخرجين يستخدمون الوسائط الجديدة أو المختلفة عن الوسائط التقليدية فى نفس الوقت الذى توجد فيه الوسائط القديمة، على سبيل المثال، شاهدت عروضا يستخدم مخرجوها الشموع فى نفس التوقيت الذين يستخدمون فيه الإضاءة الصادرة من الوسائط العادية، ويبذل المخرج جهدا فى بناء تشكيلات حركية باستخدام الشموع، ويظهر ضوء الشموع خجولا خافتا أمام الإضاءة المسيطرة على مساحة اللعب المسرحى، فتفقد الشموع تأثيرها، ويصبح وجودها مثيرا للتساؤل حول أهميتها وجدواها وضرورتها.

وبعد .. أود أن أذكر الأصدقاء فى مسرح الهواة بضرورة قراءة النص المسرحى عدة مرات، المرة الأولى قراءة عامة لاكتشاف العلاقة بين المخرج وبين النص، فإن لم تكن علاقة عشق، فليتركه ويقرأ غيره، حتى يعشقه، والمرات التى تلى المرة الأولى، لابد أن تكون كل مرة خاصة بعنصر من عناصر العرض المسرحى، حتي يشارك الخرج مبدعى العناصر الأخرى إبداعاتهم، وخاصة عنصر الإضاءة الذى يتطلب قراءة واعية متأنية متأملة، عميقة تحليلية، للعثور على الفكرة الاضائية ثم رسم الخطة المدروسة التى تجعل الإضاءة عنصرا مشاركا فى جماليات الصورة المسرحية، ومساندا لملامح الشخصيات ومشاعرها، مواكبا للأحداث الدرامية.





لقطتان من عرضين مختلفين توضحان عدم الوعى بوظيفة الإضاءة، فى اللقطة الأولى فانوس تبتلع إضاءته إنارة عامة، وفى اللقطة الثانية شموع يختفى تأثيرها الجمالى أمام إنارة المسرح .



القمر فى عرض الدرافيل، لعب دوراً إضائيا عندما كان يظهر مع انسحاب مختلف مصادر الإضاءة.



الممثل والمخرج صالح سعد فى عرض كانى ومانى الذى قدم فى مدخل مسرح السامر على الإنارة العادية وبدون استخدام أى مؤثرات ضوئية .



المخرج طه عبد الجابر يجلس إلى لوحة إضاءة خرجت أمعاؤها وصنع منها خطة إضاءة جيدة فى عرض رحلات ابن ستوتة .



الفصل التاسع

الغناء.. بين الوظيفة الدرامية والتركيز على التطريب

أصبح الغناء فى العروض المسرحية ظاهرة تستحق التأمل والتحليل والمناقشة، واستخدام الأغنيات انتقل من المسرح المحترف إلى مسرح الهواة، فأصبح العثور على عرض مسرحى لا يستعين بالغناء، مثل الحلم بالعثور على إنسان يحبك بدون مصلحة.

وإذا كانت بعض العروض المسرحية تتناغم فيها الجوانب الدرامية والغنائية، بحيث لايمكن الفصل بينهما، هناك عروض أخرى تصبح الأغنيات فيها عبئا ثقيلا على الدراما، والتخلص منه يريح الممثلين والجمهور والدراما .

وفى هذا الفصل نناقش خطايا الغناء فى مسرح الهواة مثل استخدام الأغنيات لمجرد الترفيه، والتعامل مع الدراما بإسلوب غنائى تطريبى، وتعطيل الأحداث الدرامية من أجل عيون الغناء، وحرمان المتلقى من التشويق عندما تقدم أغنية فى بداية المسرحية تلخص الأحداث والموضوع واستخدام الأغنيات كظلال باهتة للأحداث وغياب العلاقة بين الأغنيات ومضمون النص، والقفز فوق أكتاف الدراما .

يتأرجح استخدام الأغنيات فى مسرح الهواه بين مستويات ثلاثة :

المستوى الأول : يتداخل مع الأحداث الدرامية والشخصيات ويصبح مساندا أساسيا لها، وفى نفس الوقت يحقق المتعة السمعية للمشاهدين، أى أن هذا المستوى يجمع بين المساندة الغنائية للدراما، وتحقيق المتعة الترفيهية المسمعية.

المستوى الثانى : يعتمد أساسا على الجماليات السمعية الترفيهية للأغنيات بغض الاهتمام عن أهمية هذه الأغنيات دراميا.

المستوى الثالث : يستند إلى الأغنيات التى تحقق وظيفة درامية، مع فقدان هذه الإغنيات للوظيفة الجمالية السمعية.

والآن تعالوا نناقش أبرز خطايا الاستخدامات الغنائية فى الدراما المسرحية عند المسرحيين الهواة.

استخدام الأغنيات لمجرد الترفيه

يعتقد كثير من المخرجين أن الأغنيات تحقق الجاذبية الجماهيرية، وتضمن إسعاد المشاهدين، ولذلك يقوم هؤلاء المخرجون بتكليف مؤلفى الأغنيات بكتابة مجموعة من الأغنيات، حتي لايكون العرض ثقيلا من وجهة نظرهم، وعندما يقوم المخرج بهذا السلوك لايهتم بحاجة الموضوع للأغنيات، أو مدى تناسقها مع موضوع النص، أو القيام بعملية التنسيق الزمنى بين زمن الأغنيات، وزمن المشاهد الدرامية، وعندما يزيد الزمن عن حدود تحمل المشاهدين يهربون تاركين العرض المسرحى فتخيب ظنون المخرج، ويصبح استخدامه للأعنيات دافعا للتطفيش الجماهيرى وليس الجاذبية الجماهيرية كما كان يعتقد لأن استخدام الأغنيات لمجرد الترفيه فقط ودون وضع أهميتها الدرامية، وزمن تقديمها فى الاعتبار يؤدى إلى نتائج عكسية.

التعامل مع الدراما بإسلوب غنائى تطريبى

أحيانا يحتاج المشهد إلى أغنية تطريبية، يتسلطن فيها المطرب، ويستخدم مواهبه الصوتية لخدمة الطرب، وإسعاد المشاهدين، وذلك عندما يتضمن المشهد حدثا يتناول عيد ميلاد أو زفاف أو خروج شخصية من السجن أو عودة شخصية من الحج، هذه الأحداث تعتبرمناسبات يمكن الاستعانة فيها بأغنيات ذات ملامح تطريبية، على ألا يطول زمن تقديم الأغنية، ويتسلطن الاستاذ المطرب، فينسى أنه فى مسرح ويا ليل يا عين من المطرب، وياسيدى ياسيدى أحسنت يا أستاذ من المشاهدين، وسلطنة من الأستاذ، وإعجاب من المشاهدين، وتضيع الملامح المسرحية، وينقلب العرض المسرحى إلى حفل غنائيو عندما يصل المطرب إلى حد التشبع، ويكف عن إطلاق الليل والعين، يصيح الجمهور فى حاجة إلى هيئة قومية للتذكره وإعادة تدليك العقل والوجدان لاستعادة ما فات من أحداث درامية، قبل إنزال القوات الغنائية على أرض الأحداث الدرامية المسرحية.

وفى عرضين لفرقتين من فرق السويس المسرحية شاركت المطربة أحلام سعد فى إحداهما بالغناء فقط، وشاركت فى الثانى بالتمثيل والغناء وفى العرضين ابتلع صوت المطربة القوى الرائع المتمكن المطرب تأثير الأحداث الدرامية ويبدو أن المخرجين أعتقدا أن وجود المطربة المتميزة فى العرضين يضمن لهما نجاح عرضيهما، بغض النظر عن حاجة العرضين لها، ويبدو أيضا أنهما أعتقدا أن التطريب سيعجب الناس، لكن النتيجة أن المشاهدين تفاعلوا مع المطربة فى العرض الذى كانت تشارك فيه بالغناء فقط، وكانت اللحظات التى تغنى فيها لحظات توهج وإعجاب جماهيرى ظهر فى التعلقيات وعبارات الاستحسان، وأما المساحات الزمنية التمثيلية فقد أصيبت بالفتور وانصراف اهتمام المشاهدين.

أما العرض الثانى الذى شاركت فيه المطربة بالتمثيل والغناء، فكانت مصيبته الكبرى النص المتواضع الذى اختاره المخرج، وتواضع النص ينبع من بنائه الدرامى الضعيف، وأفكار المؤلف المضطربة والحدوتة السخيفة المملة .

وعموما فإن اللجوء إلى التطريب فى العمل الدرامى يأخذ وجدان المتلقى من العمل، فإذا كان النص متماسكا، محكما، أثر التطريب على جرعة تلقى الدراما، وأخذ المشاهدين من التدفق الدرامى، وإذا كان النص ضعيفا مفككا، أظهر التطريب ضعف النص بصورة عنيفة، ولذلك فالغناء الدرامى الذى لا يركز فيه المغنى على جماليات الأداء الغنائى أفضل عند الاستعانة بالغناء فى الدراما المسرحية.

تعطيل الأحداث الدرامية من أجل عيون الغناء

التعامل الغنائى مع الدراما لابد أن تكون له ضروراته وعندما يدخل الغناء على حدث درامي لابد أن تكون له مبرراته، فيكمل الحدث ويصبح الغناء بديلا غنائيا دراميا عن الحوار، ويعلق على الحدث ويقدم وجه نظر غنائية فيما يطرحه المؤلف، بحيث لا تتعارض وجهة النظر مع فكر المؤلف ، لأن التكامل بين الدراما والشعر الغنائي الدرامى، أحد أهم سمات العلاقة بينهما.

والشاعر الذى يفهم دور الغناء فى الدراما هو الذى يدرك حدود تدخله، ويتخير المنطقة المناسبة ليدخل عليها، ويتعامل معها غنائيا، تمهيداأو تفسيرا أو تعليقا، مع مراعاة التدفق الدرامى للأحداث، وتجنب عرقلة انطلاق الأحداث الدرامية، ولكن ما نراه فى معظم العروض المسرحية، تداخلات غنائية عديدة تقوم بتحميل العرض أكثر من احتياجاته، وأكثر من طاقاته والنتيجة، إيقاف تدفق الأحداث الدرامية عدة مرات لتقديم أغنيات، ثم استئناف الدراما مرة أخرى.

ومهما كانت الأغنيات جيدة، وبعضها مناسب للدراما المسرحية، تقوم بوظائف التحليل والتفسير والتمهيد والتعليق، ويمكن أيضا أن تقوم بالوظيفة الترفيهية، فإن زيادة عدد الأغنيات ضار جدا بالدراما ويصيب العرض بالتخمة والتلبك الغنائي الذى ينتقل إلى المتلقى.

وقد حدث هذا فى عرض «نقول إيه» الذى عرض ضمن عروض مهرجان التصفيات النهائية لفرق قصور الثقافة بالاسماعيلية (١٩٩٦)، حيث زادت جرعات الغناء بصورة أثرت على تدفق الأحداث الدرامية، وكان المطرب يظهر بين كل مشهد ومشهد، وأثناء المشهد وبين كل أغنية وأغنية، حتى تعب المطرب، وتعبت المسرحية وتعبت الأغنيات، وتعبنا، فإذا أضفنا إلى كثرة عدد مرات ظهور المطرب وتقديم عدد كبير من الأغنيات عدم وجود ضرورة درامية لمعظم الأغنيات المعطلة لخط سير الدراما، مع وجود الأغنيات مسجلة على شريط كاسيت، وكل دور المطرب تحريك شفتيه، نجد حجم المعاناة فى تلقى مثل هذا العمل المرهق.

الترديد الغنائى لمضامين الأحداث الدرامية :

الكسل الإبداعى الغنائى يجعل العديد من مؤلفى الأغنيات لايفكرون فى إثراء الدراما، وتقديم أغنيات تضيف لفكر المؤلف الدرامى، وكثير منهم يكتفى بإعادة تقديم المضمون الذى يحمله الحدث الدرامى بصورة غنائية، فإذا كان الحدث يتناول الظلم والظالم والعلاقة الغريبة بينهما، تأتى الأغنية لتتحدث عن عذاب المظلوم وجبرووت الظالم، ودعوة المظلوم عليه «إن ربنا ياخده ويهده ويوديه فى ستين داهيه» ماذا أضاف المؤلف الغنائى إلى المؤلف الدرامى، لا شىء.. ماذا قدم الكاتب الغنائى للكاتب الدرامى ؟ لا شىء.. المؤلف الدرامى قال ظالم ومظلوم، والمؤلف الغنائى قال ظالم ومظلوم يعنى لا إضافة ولايحزنون، وما الكتابة الغنائية سوى ظل باهت بارد للكاتبة الدرامية أو صدى صوت غير مفيد.

وتعالوا نتأمل إحدى أغنيات مسرحية الحصار التى قدمتها فرقة بيت ثقافة رأس سدر فى المهرجان الأول لإقليم القناةوسيناء (الاسماعيلية - ١٩٩٦) والأغنية تعقب لقاء عاطفى بين شاب وفتاة يعبر كل منهما للاخر عن مشاعره الرقيقة وحبه وما حدث من تغيير فى حياته نتيجة الحب، وتأتى الكلمات لتردد نفس الكلام

افردى فوقى شراعك
احفرينى
وشم بارز فى دراعك
فرقى بين اللى عشقك
فى شرايينه وضمك
واعرفى مين اللى باعك
وفى بحور الخوف رماكى
ياحبيبتى ياملاكى

ولأن الصديق المرحوم عمر نجم كان أحد الأصوات الشعرية المتمردة المتميزة، فقد اهتم عندما أعد النص عن البير كامى بنسج صياغات حوارية شعرية بين الشخصيات وجاءت على مستو راق

متميز رغم طول بعضها، وقد كتب المخرج علاء المصرى فى (البامفلت) اسمه كمشارك فى كتابة الأشعار، وقد أحدث هذا السلوك اضطرابا فى التلقى، حيث تأرجحت الأغنيات بين القوة البنائية والتعبيرية، والضعف الصياغى، ومناسبتها للشخصيات والأحداث ولم يشر المخرج الشاعر إلى الأغنيات التى كتبها، والأغنيات التى كتبها عمر نجم - رحمة الله عليه - حتى يحصل كل شاعر على حقه.

ولأن ما بنى على خطأ فهو خطأ، لذلك فقد اخطأ علاء المصرى عندما كتب أشعارا لنص معده شاعر، وأخطأ عندما لم يحدد الأشعار التى كتبها، والأشعار التى كتبها المعد الشاعر.

تلخيص الأحداث الدرامية والقضاء على متعة التلقى

يحلو لبعض كتاب الأغنيات للعروض الدرامية المسرحية كتابة أغنية تمهيدية يفتتح بها العرض، وتتضمن تلخيصا لأحداث النص، وملامح الشخصيات وفلان الشرير الظالم الصعب، اللى حا يولع الدنيا ويعمل كذا وكذا مع فلان وفلان، والبنت الحلوة، اللى تحب الواد الحلو، لكن الراجل الوحش اللى عنده فلوس كثيره ها يضحك ع البنت ويخليها تسيب الواد اللى هايسيب الدنيا كلها ويمشى فى الحياة سواح»، وهكذا نجد الموضوع كله فى ثلاث دقائق، فنعرف تفاصيل الأحداث من الملخص الغنائى، وبذلك تضيع متعة المتابعة وانتظار تلقى أحداث شيقة، لأن الشاعر عمل ما عليه وزيادة وقال كل شىء.

وبعض الشعراء يستهويهم تلخيص الموضوع تلخيصا جزئيا وليس كليا فيتحدثون عن بعض ملامح الشخصيات وبعض الأحداث ويثيرون مجموعة من الأسئلة وعلامات الاستفهام حول الملامح والأحداث الأخرى، تاركين للمتلقى متعة المتابعة دون كشف جميع أوراق اللعبة من اللحظات الأولى ويكتب البعض افتتاحية غنائية يقول من خلالها مواصفات الفنانين المشاركين فى العرض، أو يعرض لوجهة نظره الغنائية فى موضوع العرض أو يتحدث عن مواصفات الفرقة تأملوا معى الافتتاحية الغنائية لمسرحية بكره التى قدمتها فرقة قصر ثقافة بنى سويف، مهرجان التصفيان النهائية لفرق قصور الثقافة - الاسماعيلية - ١٩٩٦.، يقول الشاعر علاء المصرى فى افتتاحية المسرحية متأملا الأوضاع الاجتماعية السيئة، والعلاقات بين البشر، ومع الملاحظة أنه يبدأ بوحدة إيقاعية وتستمر استعارته لهذه الوحدة الإيقاعية :

دم دم دم .. دم دم دم
بكرة الآتى.. بقلبه العاتى
فى إيده عصاية حظ
خلى الأعمى.. فى لحظة ساعاتى
وقال للقاهر طظ

واحنا الفرقة.. عندنا جرأه

نرسم صورة الآه

وبإمكاننا..م هنا فى مكاننا

نموت من الضحك معاه

برضه ممكن.. حانقول يمكن

نعدل صوره الهم

دم دم.. دم دم دم

هذا الجزء من الافتتاحية يتميز بالقدرة التعبيرية وموسيقية التركيب وجمال المعانى، وبعد هذا الجزء يفقد علاء المصرى لياقته الإبداعية ويتحدث بصورة سطحية وصفية لا إبداع فيها ولا جمال عن النص والمكياج والكمبوشة والملابس. مثلا يقول :

هنا ع المسرح.. قبل ما تسرح راح يتقدم نص

وهنا نقول للشاعر، هذا أمر بديهى واقعى الحدوث، ما دمنا هنا ع المسرح لابد أن يقدم نص، وما دمنا نجلس فى المسرح لابد أن ننتظر تقديم نص، ولا ننتظر أن نشاهد وصفا تفصيليا لطريقة عمل الكوسة بالكاكاو أو السحلب باللحمة المفرومة.

ويستمر المصرى فى هذه الأوصاف السطحية إلى أن ينهى هذا الجزء بسب غنائى للمؤلف والمخرج والممثلين.

مخرج قال ومؤلف غيره

والتمثيل بيلم

دم دم .. دم دم دم

وفى الجزء الثالث من الافتتاحية يستمر المصرى فى التعامل غير الإبداعى فيقول أسم العرض بتاعنا دا بكره» .

نحن نعرف أن اسم العرض بتاعهم دا بكره من الجدول ومن البامفلت ومن الإعلانات فى كل مكان.

ولو كان هذا الشاعر اكتفى بالجزء الأول من الافتتاحية لكان ذلك أفضل، ويتحمل مسئولية الخطأ المخرج والملحن.

غياب العلاقة بين الأغنيات ومضمون النص

نستمع أحيانا إلى أغنيات بعيدة تماما عن مضمون النص المسرحى، ونجد أن النص يتحدث فى موضوع أو قضية وتتوقف الأحداث، لتدخل الأغنية وتتحدث عن موضع آخر لاعلاقة له بموضوع النص، وتعود الأحداث المتناقضة مع مضمون الأغنية، وهكذا يصاب العرض بانفصام

ينعكس تشوشا واضطرابا على الرسالة التى يريد التواصل بها مع المتلقى ولايمكن. ونحن نتحدث عن حالات تغيب فيها العلاقة بين الأغنيات ومضمون النص أن ننسى التحدث عن نماذج تبدو فيها العلاقة بين النص المسرحي والأغنيات متناغمة عميقة رائعة، كما فى مسرحية الدرافيل التى قدمتها فرقة قصر ثقافة بورسعيد فى المهرجان النهائى لفرق قصور الثقافة بدمياط (١٩٩٦) فالعلاقة وثيقة بين مضمون النص الذى يتحدث عن العلاقة بين بورسعيد الأمس واليوم، والعلاقات بين الصيادين والعلاقة بين الدرافيل والإنسان والتغيرات الاجتماعية التى غزت المجتمع البورسعيدى امتدادا لسياسات الانفتاح .

وقد تعامل المخرج رشدى ابراهيم مع القضايا التى طرحها المؤلف محمود عبد الله بنوعين من الأغنيات..

النوع الأول تضمن الأغنيات الشعبية التراثية البورسعيدية التي تغنى بإسلوب متميز على السمسمية تصاحبه إيقاعات حريكة بديعة.

والنوع الثانى أغنيات مؤداة من خلال شخصية حلاوته الدرويش الضمير المحذر، وهذه الأشعار كتبها محمد عبد القادر لينسج حالة عناق بين معانى الجمل الحوارية للمؤلف ومعانى الجمل الشعرية التي كتبها مع وضع وجهة نظره الخاصة ومنح الأحداث الاجتماعية السياسية بعدا سياسيا أعمق.. تأملوا معى كلماته الساخنة الجريئة الإسقاطية المعبرة .

كلام فى كلام
الكوره مليانه كلام
ومسيرنا فى أيد الحكام
الوقت اللى فى إيدهم ضاع
وبتلعب فى ضياع الأوقات
ودعنا دورى الشهداء
وطلعنا دورى الأمراء
وبنخسر كل الماتشات
وكلام فى كلام
حلاوته..

وفى مشهد آخر يدخل حلاوت كعادته يحمل عصاه ويستمع الجميع إلى كلماته وتعبيراته الفلسفية.

الأيام حتبقى زى المسابقة
الجحش يركب والبغل يبقى

بس المسابقة

آخرتها سرقه

ولسه ياما حتشوفوا بكره

حلاوته

وفى عرض الغجرى الذى قدمته فرقة بيت ثقافة النصر ببورسعيد فى مهرجان التصفيات النهائية لفرق بيوت الثقافة بدمياط (١٩٩٦) ومهرجان إقليم القناة وسيناء بالاسماعيلية (١٩٩٦) تظهر هذه العلاقة واضحة، لأن مؤلف نص الغجرى هو الكاتب المسرحى المتميز بهيج اسماعيل، وهو أيضا شاعر، لذلك فالأمور واضحة المعالم فى دنيا إبداعه.. تأملوا معى ريم وهى تودع حبيبها عزام وتغنى له :

قالوا الهوا سكة سفر أمان وخوف

نور طريقه ياقمر خليه يشوف

داحناولادك يا قمر من صغرنا

يا ما لعبنا يا قمر هنا وهـــنا

وبنكبر وياك ياقمر ســنه بسنه

وبكره هاتشوف ابننا وبكره هاتشوف بنتنا

ولد يكون لأبوه سند وبنت تبقى حنينه

كلمات بسيطة معبرة عن التركيبة النفسية لشخصية ريم العاشقة الخائفة المحاصرة بأطماع الغجرى فرح، ومؤامرات السحر التى تدبرها أم فرح وبناتها، تلك الضغوط النفسية الاجتماعية، تلقى بريم فى دنيا الأحلام، فتناجى القمر وتذكره بالعلاقة المستمرة بينها وبينه وبين حبيبها ويتسلم بهيج أسماعيل الشاعر من بهيج اسماعيل المؤلف مساحة للحوار الغنائي في مشهد زارى الإيقاع بنائى الطقوس، يدور حواره الغنائى بين مجموعة من شخصيات النص، ثم يسلم الحوار الغنائي، الدرامى إلى الحوار الدرامى بوعى وإبداع تأملوا معى :

فـــرح : من خيط الشمس توبها

كورس : مرحبا بها

فـــرح : من غزل الجن دهبها

كورس : جناينها

فـــرح : من أرض الجنة ترابها

كورس : وعيونها

فـــرح : هم السحر لأحبابها

كورس : أهلا يا ريم مرحب ياريم

فـــرح : إن بدلتم خوفها أمان هاتحبكم

كورس : وحبايبها

فـــرح : هاتسمى عيالها بأساميكم

كورس : مرحبا بها

فـــرح : وها تملا الدنيا بغناويكم

كورس : مرحبا بها

فـــرح : فى الصيف نسايم ليل صفا

كورس : يا مرحبا

فـــرح : وفى الشتا. بتخبى عندها الدفا.

كورس : يامرحبا

فـــرح : وبرتقالها فيه الشفا

كورس : يامرحبا

فـــرح : احرسوها

كورس : ريم

فـــرح : فرحوها

كورس : ريم

فـــرح : توجوها

كورس : ريم

فـــرح : ملكه على الليل والنجوم

عـزام : ريم

ريـــم : من خيط الشمس توبها .. من أرض الجنة ترابها
بتخبى عندها الدفا.. يامرحبا يامرحبا

عـزام : ريم

ريـــم : اتأخرت ليه

عـزام : مين اللى كان هنا

ريـــم : صـاحبك فرح وفرقتـه.. زفونى.. كـلامـهم حلو، مـزيكتـهم أحلى .. شـالوا عنى الخـوف ورشـوا لى الليل أمـان.. لبـسـونى التـاج وغنو لى.. ريم ملكة على الليل والنجـوم.. أنا عطشـانه يا عـزام.. اسـقـينى. حـاسـه كـأن الصـيف

داخل على وأنا بنت اتناشـر ،حـاسـه كـأنى شـجـره فى مـوسم النوار والليل دى نوار ها فـتح جـويا. اروينى يا عـزام .. أروينى .. نفـسى اطرح

عـزام : مين اللى لبسك التاج ده يا ريم؟

ريـم : الليل

عزام : مين اللى لمس جسمك يار يم

ريـم : القمر

عـزام : قومى

ريـم : اروينى

عـزام : كلمينى

ريـم : عزام

عـزام : مين اللى لبسك ورق الشجر ده، مين اللى لمس جسمك بأيديه؟

ريـم : ماحدش لمس جسمي يا عزام ولاحد هايلمسه غيرك

عـزام : راحوا فين اللى كانوا معاكى

ريـم : مشيوا.. لما اتأخرت مشيوا.. صاحبك فرح واخواته.

عـزام : مـاعـرفش حـدا اسـمـه فـرح.. مـاعـرفـوش. خـدعك بكلامـه المزوق وكـدبه المخـفـوظ.. أنا حذرتك منه ..قلت لك أنه حـقـيـقـة مش كـابوس. مـا فـيش حـد ياخدك منى.. ما فيش قوة هاتاخدك منى ولا حتى الموت.

القفز فوق اكتاف الدراما

يحدث أن يكون النص المسرحى ضعيفا ويتولى كتابة أغنياته شاعر متميز فاهم فيقدم نصا شعريا أقوى من النص الدرامى، وربما يبتدع شخصيات لها ملامح وأبعاد تضيف ما يعوض بعض نقائص النص الدرامى، وهنا يلهث المتلقى لمتابعة نصين أحدهما درامى مسرحى ضعيف، والثاني درامى شعرى قوى، وتتأرجح درجة التلقى بين متعة تلقى مميزات النص الشعرى، وفتور تلقى النص الدرامى .

والأفضل عدم قبول الشعراء المتميزين للنصوص الدرامية الضعيفة، فإما أن تقدم بصورتها الضعيفة التي يحاسب عليها أصحابها، وأما لايتحمس المخرج لتقديمها وإما يقبل شاعر أن يرممها ويصلح عيوبها.

وبعد.. الأغنيات فى الأعمال المسرحية مشاركة درامية وتحقق جماليات سمعية، ويتطلب تواجدها ضرورة درامية عندما يكون النص فى أشد الحاجة إليها.



لقطة من عرض (جواز على ورقة طلاق) استخدام التطريب بصورة أثرت على التلقى الدرامى.



لقطة من عرض (تقول أيه)، المطرب يقاطع الدراما ويتداخل بين المشاهد ليقف أمامنا ويغنى بطرب بعيد عن الحاجة الدرامية



الفصل العاشر

الملابس والمكياج.. معاناة التجاهل في مسرح الهواة

الملابس والمكياج عنصران هامان من عناصر العرض المسرحى، لكن هذين العنصرين أصيبا بلعنة التجاهل فى مسرح الهواة، رغم أهميتهما.

وفى هذا الفصل نتحدث عن المكياج النفسى والمكياج الظاهرى، والمبالغة فى استخدام خامات المكياج وتجاهل وظيفة المكياج وعدم اهتمام المسئولين والنقاد بتشجيع المكياج، وضعف التحمس لوظيفة الملابس والتداخل الزمانى والمكانى للملابس فى العرض المسرحى وتجاهل الاهتمام بجماليات الملابس.

ولعل تأكيدنا على أهمية الملابس والمكياج تلفت نظر الأصدقاء فى مسرح الهواة إلى مراعاة هذين العنصرين ومنحهما ما يستحقانه، وتخليصهما من معناة التجاهل .

المكياج النفسى والمكياج الظاهرى

المكياج النفسى هو الانفعالات النفسية التي يعيشها الممثل مستوعبا الملامح النفسية للشخصية، وتظهر هذه الانفعالات على ملامح وجه الممثل لتوصل للمتلقى التعبير النفسى الذى يعيشه الممثل، والمشاعر التى تمر بها الشخصية التى يجسدها.

وتمر الانفعالات النفسية التى تصنع المكياج النفسى بصوت الممثل لتصنع درجته ومستواه وأسلوب النطق الذى يساهم فى تأكيد المشاعر النفسية للمثل.

ويقوم المكياج الظاهرى الذى يصممه الماكيير بدور هام في التناغم مع الملامح النفسية للشخصية فتكتمل الصورة.

وهناك أبجديات فى المكياج لابد أن تتم لكل ممثل مثل القناع الذى يوضع على وجهه الممثل بدرجات مختلفة حسب لون البشرة، حتى يتم التعامل الإيجابى مع الإضاءة المسرحية، لأن الإضاءة تمتص لون البشرة وتظهر وجه الممثل شاحبا، ووجود هذا القناع يساهم فى المحافظة على الدرجة المقبولة للون البشرة .

وتحتاج بعض الشخصيات إلى خامات مكياج أخرى تتطلبها طبيعة الشخصية والملامح الشكلية لها

والمكياج الظاهرى المنضبط يساعد الممثل على الأداء الواثق، ويدخله عالم الشخصية، ويساعد على التعايش مع ملامحها.

وينطبق هذا الكلام على المسرحيات التى تهتم بالاتجاه الأرسطي الذى يسعى إلى الإيهام الكامل، والتعامل مع المتلقى على أساس أن ما يشاهده واقعى وحقيقى وصادق.

أما الذين يؤيدون الاتجاه البريختي فالمكياج بالنسبة لهم أحد الأمور الثانوية، وإذا احتاجوا إليه، فمن الممكن أن يتم عمله أمام المشاهدين استمرارا لسياسة كسر الإيهام والتنبيه المستمر للمشاهد، على أساس أن ما يشاهده مجرد لعب وتمثيل.

المبالغة فى استخدام خامات المكياج

يبالغ بعض المسرحيين الهواة فى استخدام خامات المكياج، والمبالغة يمكن أن يكون لها ما يبررها إذا كانت الشخصية كوميدية، ويريد المخرج التعامل معها بشكل كاريكاتورى مثل شخصية الفتاة غير الجميلة التي تقابل أحد خطابها ووجهها ملطخ بأحمر الشفاة والألوان الحمراء والظلال الزرقاء تحتل مساحة كبيرة من عينيها أو عندما يريد المخرج أن يظهر حادثة بإسلوب كاريكاتيرى، فيظهر وجه الممثل وأطرافه داخل كميات كبيرة من الشاش والقطن والجبس. وإذا كنا نطالب بوجود المكياج كأحد العناصر المسرحية الهامة، فإننا نطالب أيضا بعدم المبالغة فى استخدام خامات المكياج، التى يمكن أن تعوق الممثل عن الأداء الجيد، مثل ذلك الممثل الذى

يضع له الماكيير شاربا ضخما من الشعر يزن كيلو جراما إذا كان يمثل شخصية صعيدى ، أو شاربا ولحية قبيحة المنظر، تأخذ رأس الممثل وتسقط وتمنعه من القاء الجمل الحوارية بصورة طبيعية فهو مشغول بشاربه وذقنه وكأنهما هم ثقيل جالس على نفسه.. أو الممثل الذى يمر بفترات عمرية مختلفة فيقوم الماكيير بتبييض شعره وبصورة مبالغ فيها، دون الاهتمام برسم آثار الزمن على ملامح الوجه، فيبدو الممثل مضحكا نتيجة التناقض بين لون الشعر الذى يعبر عن فترة زمنية عمرية وملامح الوجه التى تعبر عن فترة عمرية أخرى مختلفة تماما.

المهم. أود أن أؤكد على أن المبالغة فى استخدام أدوات المكياج، مثل تجاهل استخدام المكياج.

عدم اهتمام المسئولين والنقاد بتشجيع المكياج

مثلما يعانى عنصر المكياج من تجاهل الكثيرين من فنانى مسرح الهواة، يعانى أيضا من عدم اهتمام المسئولين والنقاد بتشجيعه، فنجد المسئولين عن مسرح الهواة لايضعون المكياج ضمن قائمة الاهتمام سواء فى رصد ميزانية خاصة له، أو تشجيع القائمين عليه بتخصيص جوائز وذات مرة سمعت حوارا بين أحد المخرجين المهتمين بالمكياج وبين أحد المسئولين، قال المخرج «الميزانية حضرتك مفيهاش فلوس للمكياج» نظر المسئول مندهشا وقال للمخرج «يا بنى مكياج أيه وقلبة دماغ أيه.. أي صباع روج على شوية هباب حلل تزيط لك الدنيا»، ولم ينطق المخرج الذى فوجىء برد المسئول، وأخذ الشاب أوراقه وانطلق يردد وهو غير مصدق «روج وهباب حلل» وبعد أن ذهب المخرج، ظللت أتحدث مع المسئول عن أهمية المكياج ووظيفته الدرامية فقال الرجل المحترم «يادكتور ما توجعش دماغك دى عيال يتدلع»

أمثال هذا المسئول من أولئك المتعاملين مع المسرح بإسلوب» صباع روج وهباب حلل» لايستحقون الإشراف على إنتاج الأعمال المسرحية للهواه، لأنهم غير مؤمنين بجدوى المسألة أصلا. وفى مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ذلك المسرح الذى يضم القاعدة العريضة لهواة المسرح المنتشرين فى كل بقاع مصر، لم يخصصوا جائزة للمكياج، رغم تخصيص جوائز لكل العناصر المسرحية ، وعدم الاهتمام بتخصيص جوائز للمكياج يؤدى إلى عدم وجود الحافز الذى يدفع المخرج أو الماكيير الى الاهتمام ، بالمكياج كعنصر يمكن أن يدخل دائرة التنافس ، فيجد من يتحمس له ويخلص له ويبدع فيه.

نفس المعاناة من تجاهل أهمية المكياج وعدم تشجيعه تحدث من نقاد المسرح سواء فى الندوات التى تعقب العروض أو الكتابات النقدية عن هذه العروض.

فعندما يتحدث النقاد والمتخصصون محللين العرض المسرحى يسرفون فى منح عناصر العرض حقها ويتجاهلون المكياج، وإذا تذكر أحدهم وتحدث عنه، فيأتى الحديث فى سطور قليلة

سريعة لاتحقق فائدة للمسرحيين الهواة، والعديد من النقاد يتجاهلون الحديث عن عنصر المكياج في مقالاتهم النقدية، ويمنحون المساحات التى يكتبون فيها عن العروض المسرحية للعناصر الأخري مهملين تناول عنصر المكياج.

هذا التجاهل وعدم التحمس وعدم التشجيع من المسئولين والنقاد لعنصر المكياج ساهم فى غياب أهمية المكياج عند المسرحيين الهواة.

اللجوء إلى أساليب صعبة فى وضع المكياج

يرفض الكثير من الممثلين التعامل مع المكياج بسبب لجوء الماكيير إلى أساليب صعبة فى وضع المكياج، فقد اشتكى الكثيرن من المادة اللاصقة التى يستعملها الماكيير لوضع الشوارب والذقون والتى يضعها الماكيير على وجوه الممثلين ثم يلصق الشعر، وقد شاهدت هذه العملية المزعجة أكثر من مرة، فكان الملثون يقتربون من الماكيير وكأنهم مقبلون على إجراء عملية جراحية، وكل منهم يريد أن يكون الأخير فى وضع المكياج تأجيلا للآلام الناتجة عن عملية اللصق، ويضع الماكيير هذه المادة بفرشة على وجه الممثل ثم يضع شعر الشارب أو الذقن ويقوم بعملية التثبيت بفوطة، وبعد أن تجف المادة يشعر الممثل وكأنه وجهه محترقا، ويمثل الشارب أو الذقن عبئا ملتصقا بوجهه، وبعد انتهاء العرض تحدث نفس المعاناة أثناء نزع «البلاوى» وتنظيف الوجوه من بقايا الشعر الذى لصقه السيد الماكيير بكل دقة وضمير وإخلاص

وهناك أساليب عديدة بسيطة أفضل من هذه الأساليب المؤلمة التي تتعب الممثل وتجعله يركز فى الحمل الثقيل القابض على وجهه وكيفية التخلص منه بعد العرض أكثر من التركيز في تجسيد الشخصية التي يمثلها.

الملابس وغياب الاهتمام بأهميتها الجمالية والدرامية

الملابس أحد عناصر العرض المسرحى التى يجب أن توضع فى المكانة التى توضع فيها عناصر العرض الأخرى، وتحصل على اهتمام المخرج لأن الملابس تساهم فى جماليات الصورة المسرحية، وتشارك فى الحصول على تواصل المتلقى مع العرض لأنها تعبر عن ملامح المكان والزمان، وتساند كل شخصية، وتمنح الفنان الممثل القدرة على التعايش مع الشخصية التى يجسدها .

وما يحدث فى مسرح الهواة.. إهمال من الغالبية العظمى لدور الملابس وأهميتها، واهتمام من القليل النادر من المخرجين أو بعض الممثلين الذين يقومون بجهود ذاتية للتعامل بصورة إيجابية مع الملابس.

والآن.. تعالوا نتحدث عن أبرز خطايا الملابس فى مسرح الهواة :

التداخل الزمنى والمكانى للملابس فى العرض الواحد

المخرج الواعى هو الذى يتعامل مع مصمم ملابس يجيد ويحب هذه اللعبة، ويشتركان فى تقسيم المشاهد وتفريغ الملابس الخاصة بكل مشهد، وتكليف أحد مساعدى الإخراج بمتابعة تنفيذ الملابس الخاصة بكل مشهد وكل شخصية .

ولكل عرض مكان رئيسى تدور فيه الأحداث، وعدة أماكن فرعية، وزمن رئيسى وعدة أزمنة فرعية، ولابد أن تكون الملابس معبرة عن الزمان والمكان والشخصية وهناك العديد من عروض مسرح الهواة، لايهتم صانعوها بالملابس، وطاقاتها التعبيرية عن الزمان والمكان والإنسان، فنجد فى المشهد الذى يبدور فيه الحدث فى زمان ومكان لكل منهما ملامحه، تداخلات زمنية ومكانية للملابس، حيث نشاهد الممثلين يرتدون ملابس تنتمى لعدة عصور، وعدة أماكن، وقد توجد الملابس الخاصة بزمان ومكان الحدث وتتوه بين الملابس الأخرى، وقد لاتوجد، حيث يؤكد الحوار وملامح الشخصيات على أن الحدث فى زمان ومكان وتؤكد الملابس على أماكن وأزمنة أخرى، مما يحدث اضطرابا لدى المتلقى الذى يقوم بعمليات شاقة لفك الاشتباكات بين التداخلات الزمانية والمكانية والجمل الحوارية وتصميمات الملابس.

حدث هذا مع عرض الملعوب (مهرجان إقليم القناة وسيناء- الاسماعيلية ١٩٩٦) حيث تدور الأحداث فى فترة زمنية أكدتها الجمل الحوارية، وتأتى الملابس العصرية جدا لتقول شيئا آخر يتناقض مع الفترة الزمنية التى تدور فيها الأحداث، والتى تحددت من خلال الحوار بين الشخصيات بالفترة السابقة والمواكبة لحفر قناة السويس وزيارة ديلسيبس للموقع الذى سيتم حفر القناة فيه، وتأتى ملابس الشخصيات التى تحمل تصميمات التسعينات ليحدث الارتباك بين زمن الأحداث وتصميم الملابس.. هذا بالإضافة إلى مجموعة من التداخلات المكانية، حيث شاهدنا

مجموعة من التصميمات التى تحمل ملامح أماكن عديدة، عكس المكان الذى تدور فيه الأحداث، وتزداد اضطرابات التلقى عندما يتبادل الممثلون الملابس. فنجد شخصية مساعد ديلسيبس يرتدى جاكت بليزر، وبعد لحظات نجد ممثل آخر يرتدى نفس الجاكت، وفى مشهد آخر، نجد ممثلا ثالثا يرتدى نفس الجاكت، وتعالوا نتصور اختلاف الأحجام، فالجاكت الذى نراه مناسبا لصاحبه الأصلى، نراع معلقا على كتفى الممثل الاخر الطويل فيبدو أنه صديرى بأكمام، ونراه مثل البالطو على الممثل الثالث القصير، مما أفقد الجاكت المسكين تأثيره كوحدة ملابس، وقد شعرت بالإشفاق على الممثلين الذين يتبادلون خطف الجاكت وارتدائه، وشعرت بالإشفاق على الجاكت الذى ظل يقوم بجولة كعب داير على أجساد الممثلين .

وإذا كانت العروض المسرحية التى تدور أحداثها فى أزمنة معاصرة، تحتاج إلى دقة فى تصميم الملابس بحيث تعبر عن المكان والزمان بصدق، فإن هذا الجهد يتضاعف عندما يتطلب النص ملابس عصور تاريخية، يستدعى القيام بدراسات لتصميمات الملابس فى الفترة التاريخية التى تدور فيها الأحداث حتى يأتى التصميم متطابقا مع واقعية النص، ولايحدث ما نشاهده من ملابس متداخلة العصور، فقد تدور الأحداث فى فترة من فترات حكم المماليك، ونجد الملابس مزيج من الملابس التى كانت سائدة فى عصر المماليك وعصور أخرى فرعونية أو قبطية أو تصميمات لملابس أوروبية فى عصور مختلفة.

وأهمية مراعاة التناسق بين الزمان والمكان وتصميم الملابس يرجع إلى وجود متخصصين فى التاريخ بين مشاهدى عروض الهواة المسرحية سواء فى الأقاليم التى تقدم فيها العروض، أو من بين أعضاء لجان التحكيم، فضلا عن وجود هواة يعشقون الإطلاع على تصميمات الملابس فى مختلف العصور، وهؤلاء يمكن أن يقوموا بعمليات تفسيرية لبقية المشاهدين تؤكد لهم الخلط والتداخل الذى يضر بالعرض.

ويمكن للمخرج أن يستخدم الخلط الزمنى والمكانى فى الملابس عندما يكون النص تجريديا ، لا زمان ولا مكان له، ويريد المخرج تعميم الأحداث فيعهد إلى مصمم الملابس بالمسئولية التصميمية مع وضع أفكاره فى عملية الخلط أمام المصمم، وذلك بتحقيق دلالات معينة نابعة من طبيعة النص.

إهمال جماليات الملابس :

يحدث أن يستعين المخرجون ومصممو الملابس ببعض الملابس الموجودة فى مخازن الملابس بالمسارح الكبرى، أو لدى مجموعة من المتخصصين فى تأجير الملابس للعروض المسرحية، ويحدث أن تظهر الملابس سواء تلك التى تؤجر أو التى تصمم خصيصا للعرض المسرحى بصورة مشوهة ، فتبدو غير نظيفة أو ممزقة من بعض المناطق الظاهرة للجمهور، بالإضافة إلى عدم الاهتمام

بكيها، مما يجعل منظرها قبيحا، يساهم فى تشويه جزء هام من جماليات الصورة المسرحية البصرية.

والحقيقة أن إهمال الجماليات والمنظر العام للملابس، إحدى الظواهر المنتشرة فى مسرح الهواة، ويندر أن نجد عرضا يهتم أصحابه بجماليات ملابسهم .

عدم الاهتمام بالتناسق بين وحدات الملابس والاكسسوار

الاهتمام بالتناسق بين وحدات الملابس أحد السلوكيات التى تساهم فى تحقيق وظيفة الملابس ودورها فى العرض المسرحى، فلا يعقل أن أشاهد أحد ملوك الفراعنة يرتدى الملابس الفرعونية بينما يضع فى يده ساعة معاصرة ويرتدى حذاء كوتشى بدلا من الصندل الفرعونى المعروف. ولايمكن أن نقبل ، فارسا مملوكيا، بملابسه المملوكية، بينما «الحذاء الاجلاسيه اللميع» يبرق تحت الإضاءة وفى بعض العروض، نشاهد اهتماما بالملابس، وتصميمها ونجد تاجا ورقيا فوق رأس الملك، وعندما يخلع الملك التاج، ينثنى فى يديه فيفقد الملك هيبته وملامح شخصيته إلا إذا كان المخرج يريد أن يسخر من شخصية الملك ويعبث بها.

غياب العلاقة بين ألوان الملابس والإضاءة والديكور

عادة يتولى مصمم الديكور تصميم الملابس، وأحيانا يقوم المخرج فى مسرح الهواة بهذه المهمة، وفى الحالتين لابد من مراعاة العلاقة بين ألوان الملابس وألوان الإضاءة والديكور، بحيث يساهم التناسق بين العناصر الثلاثة فى جماليات الصورة المسرحية، مع أهمية الجانب الدرامى ووظيفة كل عنصر فى تأكيده والتعبير عنه.

وقد شاهدت فى عديد من عروض مسرح الهواة، ملابس منفذة تماما لامعة، عندما تسقط عليها ألوان ودرجات الإضاءة تؤثر على التلقى البصرى للمشاهد من خلال الومضات الناتجة عن سقوط الإضاءة على الألوان اللامعة أو البراقة.

وفى عروض أخرى نشاهد تداخلا فى ألوان الديكور والخلفيات الخاصة بالمناظر وألوان الملابس ، مما يرهق المتلقى فى الفصل بين الألوان المتداخلة.

تعويق حركة الممثلين

إذا كنا نطالب بواقعية الملابس فى العروض التى تتناول نصوصا واقعية، فإن هذه الواقعية ليست تلك الواقعية الحياتية، لكنها الواقعية الفنية، التى تمنح المتلقى حقه فى متابعة عمل متناسق فى مختلف عناصره، ولا نحرم المخرج أو مصمم الملابس من حقه الإبداعى ، فلا مانع من إضافة بعض اللمسات الخيالية ذات الدلالات الدرامية للتصميمات الواقعية للملابس.

ويحدث أن يبالغ مصممو الملابس، ويضعون على أجسام الممثلين كتلا من الوحدات تجعل حركة الممثلين صعبة، مما يشغل الممثل عن التركيز فى الأداء التمثيلى والاهتمام بإيقاعات عناصر

العرض المسرحي الأخرى التي يظل الممثل في علاقات معها طوال زمن العرض.. ولذلك لابد من تصميم أو اختيار ملابس تسمح للممثل بحرية الحركة وسهولتها حتي لا يقع في مآزق عديدة نتيجة الملابس الثقيلة المزعجة

غياب الاهتمام بتشجيع الإبداع في تصميم الملابس

كما يعاني المكياج من التجاهل النقدي، وتجاهل المسئولين في مسرح الهواة لدوره ووظيفته، تعاني الملابس أيضا من نفس التجاهل، فنادرا ما يتناول النقاد في مقالاتهم النقدية عنصر الملابس، وغالبا يغيب هذا العنصر عن التحليلات النقدية في الندوات التي تعقب العروض.. كما أن الملابس ليست مدرجة في قائمة الجوائز التي تمنح لمختلف عناصر العرض المسرحي، من هنا يعتبر المخرجون في مسرح الهواة الملابس عنصرا ثانويا، فلا يهتمون به ولا يبذلون الجهد في التعامل معه حيث لايوجد الحافز التشجيعي الذي يدفع فناني الهواة للاهتمام بعنصر الملابس.

وبعد.. الاهتمام بالمكياج والملابس كعنصرين هامين من الناحيتين الجمالية والدرامية يتطلب الاهتمام من الفنانين الهواة، والمتابعة النقدية التحليلية، والتشجيع من المسئولين خاصة إدراج هذين العنصرين في قائمة الجوائز مثل العناصر الأخرى، وفيما يلي مجموعة من اللقطات للملابس والميكاج في بعض عروض الهواة .

قبل الوداع

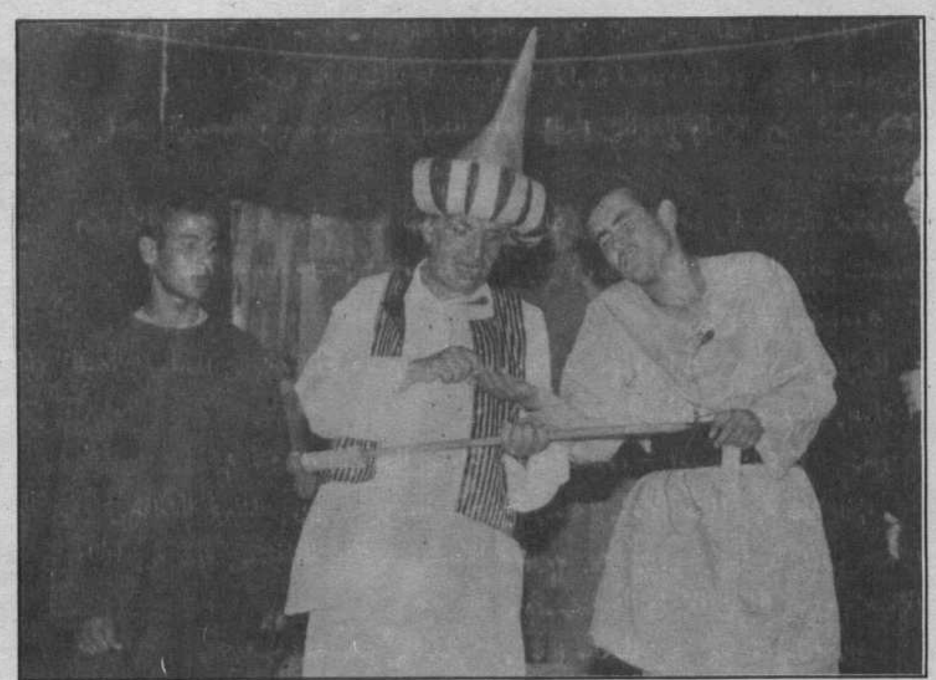
أصدقائى.. قسوتى فى تناول خطايكم يدفعها حبى لكم ورغبتى فى الارتقاء بمسرحكم.

أصدقائى.. أتمنى أن تكون محتويات هذا الكتاب مفيدة، وجاذبة للانتباه، ولافتة للاهتمام ودافعة للقراءة والبحث عن مصادر التثقيف والاهتمام بالتدريب والاستعداد قبل ممارسة التعامل مع أى عنصر من عناصر العرض المسرحى وقبل الوداع، أتمنى لقاءات قريبة ودافئة معكم فى مسارحكم وعلى صفحات كتب أخرى وأتمنى أن نقول لكل الخطايا.. وداعا .

د. مدحت أبو بكر



بلدى يا بلدى .. نموذج للوعى بدور الملابس فى التواصل الدرامى مع المشاهدين .



جحا فى المزاد.. ارتباك فى التصميم والإختيار والتشكيل فيما يتعلق بالأزياء

المحتويات

الصفحة

رقم الإيداع : ١٩١٦ / ٩٧

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦